# SAGGIO
# D'ESTETICA

DI

MARCO LESSONA

*Dottore in filosofia*

TORINO
F. CASANOVA, Libraio-Editore
*Via Accademia delle Scienze (piazza Carignano)*

1886

# SAGGIO D'ESTETICA

## CAPITOLO I.

### § 1. — Modo di considerare il bello e argomento del nostro saggio.

Il bello viene generalmente considerato in due modi, cioè in sè e nell'inviduo che sente l'impressione d'una cosa bella. Questo secondo modo di considerarlo è il nostro: noi non entreremo nelle molte e intricate questioni che riguardano il concetto del bello, e ci limiteremo a cercare quali sieno le prime forme in cui si manifesta il sentimento estetico, quale ne sia lo sviluppo, e per quali cause questo sviluppo si sia manifestato. Cercheremo pure di vedere se la presenza di questo sentimento e la sua perfezione in alcune famiglie della specie umana siano tali da farci ammettere che nell'origine dell'uomo debbono aver agito altre cause da quelle che agirono e agiscono nell'origine e nell'evoluzione delle varie forme animali.

### § 2. — Definizione della sensazione estetica. Suoi caratteri. Piacevolezza.

Ma prima d'ogni altra cosa sarà bene il dire chiaramente che cosa s'intenda da noi.per sentimento estetico.

Un carattere che distingue la sensazione estetica da

molte altre è quello d'essere piacevole. Noi prevediamo che ci si farà osservare che vi sono delle sensazioni prodotte da certe opere d'arte, le quali non si possono dire piacevoli, che il sentimento prodotto in noi da certe rappresentazioni plastiche e da certe opere letterarie, ha qualche cosa di penoso. Secondo noi, questo non è un sentimento estetico, ma un sentimento morale. La sensazione dolorosa è prodotta in noi dalla riproduzione artificiale d'una realtà che produrrebbe in noi la stessa sensazione, ed essa è tanto più forte quanto è maggiore la nostra illusione, quanto più noi sentiamo come se fosse reale la cosa rappresentata.

La descrizione della morte della signora Bovary nel romanzo di G. Flaubert, non eccita in noi un sentimento doloroso come opera d'arte, ma unicamente come rappresentazione di una realtà profondamente dolorosa. Così è certo che per esempio il *Canto della Tomba* dello Chopin produce in noi una sensazione che si può quasi dire dolorosa: ma anche in questo caso si tratta di una sensazione morale, e non di una sensazione estetica.

Una data combinazione di suoni produce in noi lo svolgersi d'un certo ordine di sentimenti; questi possono essere tali da produrre un senso di pena.

Per noi dunque tra le sensazioni estetiche propriamente dette e le sensazioni prodotte in certi casi dall'opera d'arte c'è una differenza profonda in quanto le sensazioni del secondo genere, sono sensazioni d'ordine psicologico e quindi sono variabilissime, mentre le sensazioni estetiche propriamente dette provengono dalla costituzione fisiologica umana, ed hanno una variabilità molto minore delle prime. Sappiamo che questa distinzione tra psicologico e fisiologico non ha per molti nessun valore, ma noi usiamo qui le parole consacrate dall'uso e che esprimono presso a poco il nostro concetto: a voler essere più precisi ci capiterebbe certamente d'essere meno chiari.

Dunque possiamo cominciare a dire che la sensazione estetica è una sensazione piacevole.

### § 3. — La sensazione estetica riguarda l'uomo preso isolatamente.

Ma vi è tutta una categoria di sensazioni piacevoli, a cui si dà il nome di sensazioni morali, che evidentemente non hanno che fare colle sensazioni estetiche. Tutti quei sentimenti a cui si dà generalmente il nome di morali differiscono dai sentimenti estetici, in quanto che riguardano l'individuo considerato in rapporto coi suoi simili o con esseri superiori o inferiori a lui, mentre i sentimenti estetici riguardano l'individuo preso isolatamente, indipendentemente dai suoi rapporti con qualsiasi altro essere. Tutti i sentimenti che si connettono con una forma di religione qualsiasi, tutti quelli che si chiamano ego-altruistici o altruistici, tutti quelli che riguardano l'uomo nelle sue relazioni cogli animali implicano un rapporto tra l'uomo ed altri esseri immaginari o reali, senza cui nessuno dei sentimenti che abbiamo detto avrebbe ragione di essere. Noi non possiamo concepire l'estasi di un amante, il piacere di chi accarezza un cane che gli è caro, senza pensare subito ad un rapporto tra l'uomo e un altro individuo; mentre il piacere estetico non implica questo rapporto.

A prima vista può parere che vi siano dei sentimenti che evidentemente non si possono dire estetici, ma che pure riguardano l'uomo isolato, considerato in sè. Uno di questi sentimenti è l'amore del danaro. Non si può negare che vi siano degli uomini, come il Mazzarò della novella del Verga, i quali amano la roba o il danaro per sè, indipendentemente dalle soddisfazioni morali e materiali che si possano avere per mezzo loro. Qui conviene notare che lo stato d'animo dell'avaro non è uno stato d'animo naturale, ma proviene dalla trasformazione d'un sentimento che originariamente, o nello

stesso avaro o nella specie, aveva un carattere radicalmente diverso. È indubitato che il danaro non può essere stato amato per sè da principio, ma che lo fu per i godimenti che esso procurava, e che a poco a poco si venne a perdere di vista lo scopo ultimo del desiderio d'ammassare ricchezze, e non si badò più che al mezzo, che così diventò a sua volta uno scopo. Ammesso che sia questa la genesi di questo sentimento, l'avarizia si connette coi sentimenti di cui abbiamo parlato poco fa, in quanto essa è prodotta dal desiderio del potere, della considerazione pubblica e di altre cose simili, oppure si connette coi bisogni di cui parleremo tra poco.

Lo stesso si può dire d'un altro sentimento che non accenna neppur esso a nessun rapporto dell'individuo con altri esseri: questo sentimento è quello della ricerca del vero a cui consegue un piacere che è certo uno dei più elevati piaceri intellettuali, cioè il piacere della scoperta. Come il danaro che ora è amato da molti per sè stesso, in origine era amato per i piaceri fisici e morali che esso procurava, così molto probabilmente il sapere in origine era cercato solo in vista delle applicazioni pratiche che si potevano fare d'una verità scientifica. La prima spinta alla ricerca del vero fu data da ragioni d'interesse. Forse qualcuno ci farà notare che il sentimento della curiosità esiste negli animali, e che l'amore del vero non è che lo sviluppo di questo sentimento; noi non lo neghiamo, ma in questo caso non si fa altro che allontanare verso un tempo più remoto l'origine del sentimento della ricerca in quanto che l'ipotesi fatta riguardo a questo sentimento per l'uomo si può applicare anche all'origine del sentimento della curiosità negli animali.

### § 4. — La sensazione estetica non riguarda la conservazione della specie.

Oltre ai bisogni morali che corrispondono alle varie categorie di sentimenti piacevoli a cui abbiamo accennato, vi sono vari ordini di bisogni che si distinguono dai bisogni morali in quanto che riguardano l'individuo considerato per sè. Questi sono i bisogni fisiologici, che, come si sa, si connettono tutti più o meno strettamente colla conservazione della specie. Così i piaceri del mangiare, del bere, dell'esercitare in certi limiti le nostre forze fisiche, ecc. ecc., formano una categoria di piaceri che hanno la loro base nella natura fondamentale e fisiologica dell'uomo. Ciò che distingue questi piaceri, è che essi provengono da bisogni che hanno un'azione importante e diretta sulla vita dell'individuo e su quella della specie.

Il grado d'importanza di questi bisogni, considerati sotto il punto di veduta che abbiamo detto, è evidentemente diverso nei vari casi; però tutti questi bisogni agiscono più o meno direttamente sopra la conservazione della specie. Così riguardano l'individuo e sono bisogni assoluti, per esempio, il bisogno di cibo e di bevanda, mentre il bisogno di riprodursi riguarda direttamente la specie; riguarda poi indirettamente la conservazione della specie il bisogno d'un certo esercizio delle nostre facoltà muscolari.

Dunque tutti quei piaceri che provengono dalla soddisfazione di bisogni che riguardano più o meno direttamente la conservazione delle specie formano un'altra categoria di sensazioni essenzialmente distinta dalle sensazioni estetiche.

### § 5. — La sensazione estetica proviene dal senso della vista e dell'udito.

Veniamo ora a un altro gruppo di sensazioni piacevoli, cioè a quelle provenienti dall'uso dei sensi della

vista, dell'udito, dell'odorato, del gusto, e in limiti molto più ristretti, anche del tatto. Tra le varie sensazioni prodotte in noi dagli organi di questi cinque sensi non si può dire che ci sia una differenza essenziale; il piacere che noi proviamo odorando un fiore e il piacere che un selvaggio prova alla vista d'un drappo rosso, non hanno un carattere che basti a differenziarne la natura. Così può dirsi anche del gusto e dell'udito: tra il piacere che si prova a sentire una serie di suoni a cui non si connetta nessun sentimento morale e quello che si prova assaggiando una pesca o un fico, non c'è, assolutamente parlando, nessuna differenza.

Questo noi diciamo parlando dei sentimenti estetici fondamentali, presi nella loro forma primitiva. Quello che distingue le sensazioni artistiche più alte, è il fatto che alla percezione semplice si connette in noi lo svolgersi di sentimenti morali. Oltre a ciò, il fatto che, per esempio, i suoni si possono combinare all'infinito, ha prodotto in noi una squisitezza e un esercizio del senso che ha reso l'udito infinitamente più fecondo di piaceri che non il gusto e l'odorato. Se si potessero realmente gustare da tutti gli uomini come dal protagonista del romanzo dell'Huysmans, le sinfonie dei profumi, e specialmente se a ogni profumo si connettesse per la maggior parte degli uomini, un sentimento, la profumeria sarebbe un'arte tanto elevata quanto la musica.

I piaceri provenienti dalla vista e dall'udito differiscono dunque dai piaceri provenienti dagli altri sensi per l'immenso sviluppo che essi ebbero e per la loro relazione coi sentimenti morali; perciò crediamo che si possa ammettere quella convenzione per cui si chiamano estetici solo i piaceri provenienti dalla vista e dall'udito, lasciando che si cerchi un altro nome pei piaceri provenienti dagli altri tre sensi.

### § 6. — **Definizione della sensazione estetica.**

Se noi rinserriamo in poche parole quello che siamo venuti dicendo sin qui, abbiamo questa definizione della sensazione estetica:

Si chiama estetica quella sensazione piacevole che avviene nell'uomo indipendentemente dai suoi rapporti con esseri superiori, uguali e inferiori a lui, immaginarî o reali; non riguarda la conservazione della specie e proviene dal senso della vista o da quello dell'udito.

---

## CAPITOLO II.

### § 1. — **Il sentimento estetico negli animali.**

Prima di venire accennando alle varie forme in cui si manifesta nell'umanità il sentimento del bello, noi cercheremo se esistono traccie delle forme corrispondenti dello stesso sentimento nel mondo animale. Questo lavoro è necessario per noi che vogliamo discutere il problema posto da molti pensatori e accennato dallo Wallace: se la presenza e lo sviluppo del sentimento estetico bastino a staccar compiutamente l'uomo dal rimanente del regno animale e a farci ammettere che nell'origine dell'uomo debba essere venuta in atto qualche forza superiore a quelle che noi vediamo agire nell'originarsi delle specie animali.

### § 2. — **La scelta sessuale.**

Parlando del sentimento estetico negli animali noi ci fondiamo specialmente sopra l'ipotesi della scelta sessuale, che ammettiamo per vera. Tuttavia ci pare che anche coloro i quali non ammettono questa ipotesi non siano necessariamente costretti a negare l'esistenza di un senso estetico negli animali. Si può negare che gli

splendidi colori, gli adornamenti, la voce di certi uccelli provengano dalla scelta sessuale, ed ammettere nello stesso tempo che dopo certe modificazioni nella specie possa essersi formato un sentimento d'ammirazione per le stesse modificazioni. Così è evidente che certi caratteri fisici umani non possono essere stati in origine prodotti dalla scelta sessuale; malgrado questo noi sappiamo che essi vengono ammirati; ciò che ci fa credere che il sentimento d'ammirazione non abbia provocato il sorgere di tali caratteri, ma abbia tenuto dietro al loro presentarsi. Per esempio, non è probabile che l'ammirazione dei Chinesi per la piccolezza dei piedi delle loro donne abbia prodotto questo strano carattere; è molto più probabile che questo carattere sia sorto prima per ragioni affatto indipendenti dal sentimento estetico e che il senso d'ammirazione sia sorto dopo. Lo stesso fenomeno può esser successo nelle varie specie animali. Questa ipotesi è anche avvalorata dal fatto che esistono alcuni casi, come quello notissimo delle clamidere australiane, in cui il sentimento d'ammirazione pei colori vivaci si presenta in modo evidente e indipendentemente da un carattere fisico della specie, e altri casi in cui il sentimento del canto si presenta non meno manifestamente, e anche qui in una forma generale e non connessa col genere del canto della specie. Un altro fatto analogo a quello delle clamidere è quello osservato dal signor Gould (citato dal Darwin, *Origine dell'uomo*, pag. 379 della traduzione italiana) che certi uccelli-mosca ornano l'esterno dei loro nidi « con gusto finissimo; essi istintivamente attaccano a quello qualche pezzo appiattito di ramo. Qua e là una bella piuma è intrecciata e attaccata ai lati esterni e lo stelo è sempre messo in modo che la piuma sporga fuori della superficie ». Oltre a ciò il fatto che avremo campo di notare che gli animali pare amino quei colori e quei suoni che amiamo noi, ci fa supporre che questo

sentimento estetico esista, indipendentemente dalla questione della scelta sessuale.

È certo un fatto notevole che esiste un sentimento estetico non solo in molti uccelli e in alcuni mammiferi, ma anche nei rettili, nei pesci e negli insetti. Il Darwin riguardo a ciò risponde che noi conosciamo troppo poco l'intelligenza degli animali sottostanti a noi per poter portare un giudizio sicuro intorno all'attitudine degli animali a gustar certi suoni e certi colori (op. citata, pag. 577); egli fa anche notare (op. citata, pag. 377) che gli scarsi poteri mentali non escludono nell'uomo un certo gusto per il bello. Qui non è il caso di discutere la questione dell'importanza di questo sentimento: ci basta di far notare che tutti coloro i quali non ammettono l'ipotesi della scelta sessuale possono accettare come giusta l'affermazione che esista negli animali un sentimento del bello, quand'anche essi ammettano che certi caratteri che noi crediamo dovuti all'azione della scelta, siano prodotti da altre cause.

### § 3. — **Il sentimento del colore.**

È ammesso generalmente che molti animali preferiscano i colori brillanti agli altri. È naturale che nelle forme più basse della vita animale questo sentimento del colore non esista, poichè qualunque sentimento estetico richiede per svilupparsi un'organizzazione relativamente avanzata: si può dire quindi che i crostacei sono gli animali più bassi in cui pare esista una preferenza per certi colori. V' ha una specie di *squilla*, probabilmente la *squilla stilifera*, in cui si presenta una differenza nella colorazione del maschio, che ci lascia sospettare l'opera della scelta sessuale. Risalendo alle forme animali più perfettamente organizzate, noi troviamo dei fatti che accennano alla esistenza in alcuni casi probabile e in altri certa del sentimento del colore negli aracnidi (Darwin, op. cit., pag. 244), negli

imenotteri (DARWIN, op. cit., pag. 263), nei lepidotteri (DARWIN, op. cit., pag. 287-288) e in generale negli insetti (Darwin, op. cit., pag. 299), nei pesci (DARWIN, op. cit., pag. 310), negli anfibî urodeli (DARWIN, op. cit., pag. 319), negli ofidî e nei saurî (DARWIN, op. cit., pagina 324-325). Come tutti sanno, è negli uccelli che il sentimento del colore si mostra più largamente sviluppato; abbiamo visto come in essi esso si manifesta non solo nella scelta sessuale, ma anche sotto altre forme. Finalmente anche in alcuni mammiferi si presentano delle differenze di caratteri sessuali secondarî riguardo alla colorazione che provano l'esistenza di un sentimento del colore (DARWIN, op. cit., pag. 510-511).

Noi accenneremo più tardi alle ipotesi che si possono fare per spiegare il sorgere di questo sentimento. Ci basta ora di accennare solamente al fatto che questo sentimento ci si presenta come uniforme e che è positivo che gli stessi colori sono ammirati da noi e dagli animali sottostanti.

### § 4. — Il sentimento della forma. Linea e ornamentazione. Simmetria.

Un altro sentimento che noi osserviamo nel mondo animale è quello della forma. Noi vediamo osservando l'uomo che questo sentimento può avere due aspetti; cioè può riguardare il profilo, il contorno dei corpi e l'ornamentazione. Un esempio spiegherà meglio il nostro pensiero. Noi abbiamo davanti agli occhi un vaso: questo vaso ha per esempio una forma tondeggiante e verso la cima è alquanto più stretto che non verso il mezzo; esso è simmetrico. In ciò consiste il profilo. Al sentimento estetico che ci fa trovare belli certi oggetti riguardo a questo profilo, noi daremo il nome di sentimento della *linea*. Ma il vaso può anche avere segnate sopra la sua superficie esterna delle linee, dei punti, delle foglioline, dei circoli. In questo caso il vaso si

dice ornato. Al sentimento che fa sì che questi disegni che noi vediamo sulla superficie esterna del vaso ci piacciano, noi daremo il nome di sentimento dell'*ornamentazione*.

Consideriamo il sentimento della linea. È forse meno universalmente accettato che questo sentimento esista tra gli animali che non il sentimento del colore, pure ci sembra che esso, sebbene meno largamente diffuso, sia non meno evidente. Noi lo troviamo dapprima negli insetti. Tra i sessi di molti coleotteri esiste una differenza molto notevole che consiste in grandi corna che il maschio porta generalmente sul capo, sul torace e in pochi casi sulla superficie inferiore del corpo. Queste corna sono notevolissime tanto per la mole quanto per la varietà delle loro forme. Chi voglia farsene un'idea, può trovare rappresentate queste notevoli differenze sessuali in una tavola a pagina 266 della traduzione italiana dell'opera citata di C. Darwin. Il Darwin discute le varie ipotesi messe in campo per spiegare la presenza di tali corna in questi coleotteri, e dopo avere dimostrato che le corna non possono essere armi di difesa contro i nemici, nè armi che servano alla lotta tra i maschi per combattere tra loro, afferma che « la conclusione che concorda meglio col fatto dell'essere state le corna tanto ampiamente, sebbene non fissamente sviluppate, com'è dimostrato dalla loro somma variabilità nella stessa specie e per la loro estrema diversità nelle specie interamente affini, è quella che siano state acquistate come ornamento ».

Se noi saliamo nella scala animale, troviamo altre traccie di questo sentimento della linea. Nel tritone troviamo una cresta che serve senza dubbio come ornamento (Darwin, op. cit., pag. 319). Vediamo che in alcuni pesci, i Blenni, si sviluppa durante la stagione degli amori una cresta. « Non vi può essere dubbio » dice il Darwin (op. cit., pag. 310) « che questa cresta non serva

di ornamento sessuale temporaneo, perchè non se ne rinviene traccia nella femmina ». Un fatto analogo ci si presenta in molti saurî, più o meno spiccatamente: troviamo in tre specie del genere *Ceratophora* delle appendici sull'apice del muso, che pare servano come ornamento. La stessa supposizione può farsi riguardo ad alcune specie del genere *Chamaleon*, in cui il maschio è fornito di corna che, secondo il Darwin (op. cit., pag. 327), servono come ornamenti maschili.

Negli uccelli il sentimento della linea appare molto manifestamente. Vi sono spesso nei maschi delle penne o delle piume più o meno allungate, che spuntano da ogni parte del corpo, delle piume del petto che formano come dei collari, e una quantità di modificazioni riguardanti la forma, o meglio la linea, intorno a cui non fa bisogno d'insistere perchè note a chiunque abbia una cognizione anche superficiale dell'aspetto degli uccelli. Chiunque ha visto una volta degli uccelli-mosca, può capire quanto evidentemente si manifesti questo sentimento in questi graziosissimi uccelli.

Passando ai mammiferi, il Darwin dice a proposito dei cervi (op. cit., pag. 475): « Quantunque le corna dei cervi sieno armi efficaci, non vi può essere, credo, alcun dubbio che una semplice punta sarebbe stata molto più pericolosa che non un corno ramificato, ed il Giudice Canton, il quale ha molta esperienza di questi animali, è pienamente di questa opinione. Parimente, le corna ramificate, sebbene di grandissima importanza come mezzi di difesa contro i cervi rivali, non sembrano essere bene acconcie per questo scopo, siccome vanno soggette ad avviticchiarsi. Perciò mi è passato per la mente il sospetto che potessero servire in parte come ornamento. Nessuno può negare che le corna ramose dei cervi, come pure le eleganti corna a lira di certe antilopi colla loro doppia curva così graziosa non siano ornamenti ai nostri occhi. Se dunque le corna, come

gli splendidi abbigliamenti degli antichi cavalieri, accrescono bellezza al nobile aspetto dei cervi e delle antilopi, possono essere state in parte modificate per questo scopo, sebbene lo siano state principalmente pel servizio attuale in battaglia; ma non ho nessuna prova in favore di questa credenza ».

Noi troviamo in alcuni quadrumani delle creste di peli così curiose ed eleganti, che, dice il Darwin (op. cit., pag. 511), non possiamo a meno di credere che questi caratteri non siano stati acquistati per scopo di adornamento, quantunque si presentino ugualmente o quasi ugualmente nei due sessi.

Ho riportato dall'opera del Darwin alcuni fatti, i quali dimostrano che negli animali esiste, più o meno spiccatamente, a seconda dei casi, questo sentimento della linea che è così potente nell'uomo e di cui possiamo accorgerci, se ne osserviamo l'esplicazione, dando una occhiata agli oggetti che abbiamo d'intorno.

Lo scaffale dei libri che ci sta dinanzi col fregio che sta sull'ultimo asse, la lampada che ci illumina nel nostro lavoro, il calamaio che abbiamo sulla tavola, la tavola stessa colle sue gambe tornite, ci fanno vedere che questo sentimento ha dato la sua impronta a tutti gli oggetti che ci stanno d'attorno.

Lo stesso può dirsi del sentimento dell'ornamentazione. Si potrebbero citare molti casi di macchie colorite che aggiungono bellezza alle creste e in generale ai corpi dei maschi; ma se queste macchie possono in certo modo considerarsi da questo punto di vista, pure devono piuttosto essere considerate come manifestazione del sentimento del colore. Così non possiamo dire nulla di sicuro riguardo a molti fatti che paiono accennare a questo sentimento. Un caso che ci pare assai significante è quello del *Machaetes pugnax*, il cui collare è dovuto probabilmente alla scelta sessuale: questo collare è attraversato da una serie di circoli concentrici

che si possono dire un vero ornamento anche per noi. Così nel collare di altri uccelli vi è una disposizione delle piume a modo di scaglie sovrapposte le une alle altre, che corrisponde a un sentimento estetico identico al nostro. Credo che chi abbia agio di osservare minutamente una ricca collezione di animali, potrà notare molte forme di ornamentazione che noi non possiamo che accennare di volo. Entrano in quest'ordine di fatti gli occelli che si trovano nei mammiferi, negli uccelli, nei rettili, negli anfibi e nei pesci; sebbene questi abbellimenti riguardino anche il sentimento del colore vivace, pure devono considerarsi come connessi col sentimento dell'ornamentazione. Lo stesso può dirsi di quelle macchie bianche che si notano in certi animali e che hanno una forma più o meno nettamente descritta e di quelle strie che, possiamo dirlo anche dal nostro punto di vista, ornano il mantello di alcuni mammiferi, come il *tragelaphus scriptus*. Ma intorno a ciò, lo ripetiamo, noi non possiamo far altro che accennare a dei punti, intorno a cui solo uno zoologo potrebbe dare un largo numero di fatti.

E conviene notare che in questi casi non si può ammettere altro che un sentimento estetico propriamente detto, e che se si ammette col Darwin che queste variazioni sono almeno divenute più intense per opera della scelta sessuale, bisogna ammettere negli animali un senso estetico delicato, e, ciò che può parere più strano, se non si pensa ad un'origine e ad un ambiente comune, un sentimento estetico affine a quello dell'uomo.

Tanto nel sentimento dell'ornamentazione quanto in quello della linea agisce potentissimamente il sentimento della simmetria. Questo si spiega col fatto che la simmetria è un carattere costante negli animali superiori: se noi pensiamo che ogni sentimento e ogni idea si informa per necessità dall'ambiente in cui vive l'essere che ha quell'idea e quel sentimento, comprenderemo

perchè gli adornamenti degli animali ci presentino sempre spiccatamente il carattere della simmetria bilaterale.

§ 5. — **Il sentimento musicale.**

Anche intorno alla facoltà musicale degli animali non fa bisogno di soffermarsi a lungo, perchè la sua esistenza è dimostrata da molti fatti che sono famigliari ad ogni persona. Le facoltà musicali si trovano, fuori che nei gradini più bassi, rappresentate in tutta la scala animale; risalendo su dai ragni fino all'uomo, troviamo numerosi casi di attitudine ad emettere suoni più o meno armoniosi. Tra questi suoni bisogna però considerare come estetici soltanto quelli a cui si connette un senso di melodia. Vi sono delle voci emesse unicamente per attirare l'attenzione delle femmine, delle voci che esprimono un sentimento come la gioia, la paura, la collera; delle voci che servono come segnali pei compagni: è chiaro che tutte queste riguardano degli ordini di fenomeni al tutto diversi da quello di cui ci occupiamo noi.

Prima di passare alla questione dell'origine del sentimento musicale, conviene notare che il sentimento della melodia non è sempre al tutto innato nè connesso in modo assoluto colla specie. L'onorevole Daines Barrington, citato dallo WALLACE nei suoi *Saggi sopra la scelta naturale* (pag. 225 della traduzione francese) afferma che « il canto non è innato negli uccelli più di quello che lo sia il linguaggio nell' uomo, ma invece esso dipende in tutto dall'insegnamento che vien fatto agli uccelli, in quanto però i loro organi permettono ad essi di imitare i suoni che hanno occasione di sentire frequentemente ». E lo Wallace, dopo di avere citato alcuni fatti che vengono in sostegno dell'opinione del Daines Barrington, dice che « questi fatti e molti altri che si potrebbero citare, dimostrano che il canto particolare d'ogni uccello viene acquistato per via dell'imitazione,

a quel modo che il fanciullo parla il francese o l'inglese non per istinto, ma sentendo il linguaggio che parlano i suoi genitori ». Questa opinione è anche appoggiata dall'autorità del Darwin.

Riguardo poi all'origine del sentimento musicale negli animali, secondo il Darwin (op. cit., pag. 349), il canto deve essere considerato come l'effetto d'un lento trasformarsi delle note, che anticamente erano adoperate come richiamo o per qualche altro fine. Ma è chiaro che questa asserzione, dati i fatti che abbiamo detto di sopra indicanti un senso generale melodico degli animali, non scioglie l'argomento. Bisogna ammettere anche che parallelamente allo sviluppo del canto si venisse sviluppando anche il senso della melodia.

Bisogna notare che in molti casi il richiamo non si è trasformato in un canto; bisogna anche notare che, come afferma il Darwin (op. cit., pag. 532), vi sono dei casi in cui si osserva un senso di melodia, al tutto separato dal fatto del richiamo amoroso: è noto che i cani, tra gli antenati dei quali non esistette probabilmente nessun richiamo amoroso, non possono sopportare certi suoni, come per esempio le melodie e specialmente le armonie in tono minore, e che i cavalli sono fino a un certo punto educabili musicalmente. Così si dice che i ragni amino la nostra musica, e accanto a questo conviene notare che in certi casi v'è negli animali una specie di musica strumentale e che questa è molto probabilmente ammirata dalle femmine.

Tutti questi fatti pare ci inducano a credere all'esistenza di un sentimento melodico indipendente dallo sviluppo del richiamo amoroso. La lotta per la possessione della femmina sarebbe stata un'occasione per lo sviluppo del sentimento musicale, ma non ne sarebbe stata la causa.

Se poi ci si domandasse perchè certi suoni siano piacevoli e certi no, se non si vogliono accettare come

dimostrate le asserzioni del Grant Allen, per cui le sensazioni piacevoli sono quelle che stimolano l'organo senza affaticarlo, non potremmo rispondere altrimenti che colle parole del Darwin, cioè che non si può spiegare perchè certi colori e certi suoni facciano piacere quando siano armoniosi, più di quello che si spieghi la ragione per cui certi sapori e certi odori sono gradevoli.

### § 6. — Il sentimento dell'imitazione o riproduzione del reale.

Ci rimane ancora da accennare ad un sentimento che ebbe uno sviluppo larghissimo nell'uomo, il sentimento dell'imitazione, o, come lo chiameremo noi, il sentimento della riproduzione del reale. È noto il caso delle scimmie, nelle quali l'attitudine a riprodurre gli atteggiamenti altrui è assai spiccato: oltre a ciò, come abbiamo visto, è appunto il sentimento dell'imitazione quello che spinge gli uccelli a ripetere il gorgheggio dei loro genitori o di altri uccelli. Se poi si accettano le conclusioni dello Wallace esposte nel suo saggio sopra la filosofia dei nidi degli uccelli (op. cit.), conviene ammettere che il sentimento dell'imitazione abbia una larga parte nella costruzione dei nidi.

Ed ora che abbiamo rapidamente accennato ai varî sentimenti estetici che esistono nel mondo animale, passiamo ad esaminare questi sentimenti nel campo dell'umanità.

---

## CAPITOLO III.

### § 1. — Il sentimento estetico nell'uomo. Il sentimento del colore.

Parlando dei sentimenti estetici nel mondo animale, abbiamo accennato prima di tutto al sentimento del colore. Questo sentimento si manifesta prima di tutto

nell'attrattiva che esercitano sull'occhio certi colori vistosi, nell'uso di tingersi di colori vivaci, comune tra i selvaggi, nel fatto che anche tra noi, nelle campagne, specialmente dove l'influenza della città non si è ancora fatta sentire, predominano nell'abbigliamento femminile i colori vistosi come il rosso, il violetto, l'azzurro, il verde. Una forma più elevata che assume questo sentimento, è quella che riguarda l'armonia dei colori. Anche su questa forma non c'è da insistere: tutti sanno che ci sono dei colori che non vanno d'accordo e degli altri che riuniti dànno una combinazione di tinte che attrae piacevolmente l'occhio.

### § 2. — **L'ipotesi dell'evoluzione nel senso del colore.**

Parlando del sentimento del colore, bisogna accennare ad un'ipotesi che riguarda lo sviluppo di questo sentimento nella storia dell'umanità. Fondandosi sui canti omerici, sulla Bibbia, sugli inni vedici, sullo Zend-Avesta, alcuni fisiologi e filologi, tra cui lo statista inglese Gladstone e il Magnus, vennero a questa conclusione che la sensazione del colore non sia una qualità fondamentale dell'organismo umano, ma che sia stata acquisita in un'età relativamente vicina a noi. Secondo quest'ipotesi, dapprima l'uomo non avrebbe percepito i colori, ma solo l'intensità maggiore o minore della luce, da cui risultano i chiaroscuri e le ombre.

Intorno a questa ipotesi noi crediamo pienamente accettabili le conclusioni del dott. G. B. Bono nella sua opera « *L'evoluzione storica del senso cromatico* » (*Gazzetta delle Cliniche*, vol. XX, 1884). L'autore comincia a discutere la base stessa dell'argomentazione degli evoluzionisti, affermando che nella Bibbia si fa menzione di vari colori e riportando contro l'asserzione che gli antichi semiti non avessero la percezione del colore azzurro, un passo biblico (Ezechiele, XXIII, 14), dove si parla di un filo azzurro da porsi in una frangia del ve-

stito. Dopo di ciò il dott. Bono fa varie osservazioni intorno al valore degli argomenti filologici portati nella questione. Queste sue osservazioni, tra cui questa che anche tra i poeti moderni e contemporanei il sentimento del colore è così poco sviluppato che il Lafontaine non nomina mai il colore azzurro, e il Carducci dà lo stesso epiteto di *roseo* ai fuochi del vespero e al pallore del viso di una bella donna, sono riassunte così dall'autore:

1° Gli antichi poeti, in genere le antiche scritture che ci son pervenute, sono soventi o anche sempre improprie a proposito di colori, mentre hanno una precisione soventi scrupolosa riguardo all'intensità della luce;

2° Lo stesso fatto si osserva nelle letterature recenti, dove solo una piccola minoranza di poeti si rivela colorista;

3° Le descrizioni dell'arcobaleno se non sono pittoresche presso gli ante-omerici, non lo sono guari più quando sian fatte dai nostri contemporanei nelle stesse condizioni d'ignoranza delle leggi fisiche dello spettro, sebbene abbiano il senso normale dei colori;

4° Non è vero che i colori più rifrangibili dello spettro sian guari più nominati nelle recenti descrizioni che nelle antiche; se il rosso è frequente in entrambe, l'azzurro lo è poco meno del verde, al giallo è vicino per frequenza il violetto, meno di tutti l'aranciato, mentre appunto nel giallo e nel verde (Melloni, Fraünhofer, Herschell, Seebeck) sarebbero il massimo dell'intensità luminosa dello spettro;

5° Non si può dalle prove filologiche conchiudere che realmente nel tempo storico le sensazioni della qualità della luce (*colori*) si siano venute sviluppando da quella della quantità.

Riguardo poi agli argomenti d'altra natura portati in favore dell'ipotesi evoluzionistica riguardante la percezione del colore, il dott. G. B. Bono formula in questo modo le sue conclusioni:

1° I documenti che del senso cromatico degli antichi ci sono arrivati nelle pitture, ceramiche, ornamenti rituali, ecc. ci attestano anche, malgrado le incertezze linguistiche, come quel senso fosse presso di loro quanto presso noi sviluppato.

Anche nei dipinti, dove i colori son lontani dal riprodurre la natura, le confusioni non sono quelle che avrebbero dovuto essere se realmente un'evoluzione storica del senso dei colori, secondo l'idea di Magnus, avesse avuto luogo. Quelle confusioni non ci parranno strane se pensiamo ai prati ed al fogliame azzurro, ecc., delle nostre tappezzerie, ecc.

A estendere l'applicazione di certi colori anche assai oltre il limite del naturale, ha certamente contribuito la resistenza, il buon prezzo, l'applicabilità pratica e industriale di determinate sostanze coloranti e un certo convenzionalismo, che in gran parte dovette avere origine dalle stesse summentovate circostanze; vi contribuì pure il modo nostro istintivo di sentire i colori e di associarli a determinati affetti e sentimenti.

È troppo poco per la fedeltà artistica e scientifica che il pittore veda bene la natura, ancora occorre abbia i mezzi e la facilità di copiarla;

2° Lo sviluppo del senso dei colori negli animali e nei popoli incolti è accertato e prova contro la evoluzione storica del senso dei colori;

3° L'estensione di questo senso si può ritenere eguale presso i diversi popoli allo stato di natura e di civiltà, sebbene sia diversamente sviluppata la terminologia. La percezione e l'espressione parlata di una impressione di colore non si possono ritenere come parallele; in alcuni popoli quella è sviluppatissima e questa rudimentale; in altri invece l'una e l'altra sono perfezionate;

4° Fra i popoli incolti, di cui fu esaminato con metodi scientifici il senso cromatico se ne trovarono

parecchi con linguaggio poverissimo pei colori, altri con ricchissimo, mentre il senso era egualmente sviluppato in loro come nei popoli civili. L' insufficienza del linguaggio quando la si incontra è tanto regolare che facilmente se ne trovò la legge.

L'espressione del rosso è la più diffusa, quelle dell'azzurro e del violetto le meno; ove la terminologia è più povera nell'espressione del rosso si confondono quelle dei colori a lunga onda e nell'espressione dello *scuro* quelle dei colori a onda breve. Di regola le confusioni delle espressioni avvengono in guisa che si riuniscono nel linguaggio colori contigui nello spettro (rosso e aranciato, giallo e verde, verde e azzurro, ecc.). La confusione nel linguaggio del verde coll'azzurro è la più frequente. Mai, o quasi mai, si notano eccezioni a queste regole, come sarebbe una medesima espressione per rosso ed azzurro, ecc.

La stessa legge si rivela nel linguaggio dei nostri bambini e delle persone poco pratiche dei colori, essa è applicabile come alle lingue antichissime così a quelle moderne dei popoli incolti e dei civilizzati.

Noi ci siamo soffermati su questo punto perchè la teoria evoluzionistica nella sensazione del colore si connette strettamente con ciò che riguarda il sentimento del colore in quanto che evidentemente questo presuppone quella.

### § 3. — **L'origine del sentimento del colore**

Ora dobbiamo accennare a un' altra questione non meno importante, quella dell'origine del sentimento del colore. Il Grant-Allen (*Aesthetic evolution in man*. Mind oct. 1880) seguendo la teoria dello Spencer (*Saggi. L'utile e il bello*, 1° vol. della traduzione francese) che considera il bello come una trasformazione dell' utile, ammette che i colori e le forme che piacquero dapprima agli animali furono quelli degli oggetti che servivano

di nutrimento a loro. Nel suo libro intitolato *The colour sense: its origin and developement*, il Grant Allen svolse largamente il suo concetto: le sue conclusioni si possono riassumere nel seguente modo:

« Gli insetti producono i fiori. I fiori producono il senso del colore negli insetti. Il senso del colore produce il gusto pel colore. Il gusto pel colore produce farfalle e brillanti scarafaggi. Uccelli e mammiferi producono i frutti. I frutti producono il gusto pel colore negli uccelli e nei mammiferi. Il gusto pel colore produce le tinte esterne dell'uccello mosca, del papagallo e delle scimmie. Gli antenati frugivori dell'uomo producono in lui un gusto consimile e questo gusto produce il risultato finale dell'arte cromatica umana ».

Contro questa relazione strettissima tra il mondo animale e il vegetale lo Wallace (nel giornale *Nature*, vol. XIX, n. 492) pone innanzi alcuni fatti. Esistono dei frutti non commestibili che sono brillantemente coloriti e dei frutti commestibili non coloriti, dei frutti brillantemente coloriti che sono velenosi. Oltre a ciò i bruchi sono spesso brillantemente coloriti, mentre si cibano di foglie verdi e in loro non esiste scelta sessuale: vi sono degli insetti che vivono sotto la corteccia degli alberi e che si trovano assai di rado tra i fiori e sono brillantemente coloriti: sono anche coloriti degli insetti che si cibano di carni d'animali morti. Nei vertebrati poi i papagalli si cibano dei semi di frutti verdi e i fagiani vivono in un ambiente scolorito.

Se poi consideriamo l'ipotesi del Grant Allen in un senso più largo, possiamo notare che, data questa ipotesi, nei carnivori dovrebbe mancare il sentimento del colore, perchè è chiaro che i carnivori cibandosi di animali dalle colorazioni svariate, non potrebbero acquistare questo senso del colore. E quanto agli animali in genere non si saprebbe quasi spiegare come il sentimento del colore abbia una grande uniformità in tutto

il regno animale; non si saprebbe guari spiegare il fatto (Darwin, op. cit., pag. 51) che gli stessi colori sono ammirati da noi e dagli animali sottostanti. Data la diversa natura del cibo è chiaro che se l' ipotesi del Grant Allen fosse giusta, dovrebbero sorgere dei sentimenti riguardanti il colore molto diversi l' uno dall' altro. E finalmente se è vero che sono le colorazioni più splendide quelle che attraggono maggiormente l'occhio, rimarrebbe a dimostrare che queste colorazioni sono appunto quelle che hanno generalmente gli alimenti degli animali.

Un'altra spiegazione si potrebbe cercare in questo. I colori vistosi sono quelli che sono più facilmente visibili: una lunga serie di percezioni riprodottesi per molte e molte generazioni avrebbe finito per rendere piacevoli quei colori. Ma non abbiamo nessuna ragione per credere che il semplice fatto della ripetizione di una sensazione basti a cambiare la sensazione pura in sensazione estetica. In secondo luogo ci pare che, data l'ipotesi detta di sopra, il sentimento del colore vistoso dovrebbe avere nell'uomo una tenacità molto maggiore: invece tutti sanno che il nepote d'una razza contadina può avere un senso delicato dei colori. Se il sentimento del colore avesse un fondamento così profondo nella vita della razza, esso avrebbe, come per esempio il sentimento della simmetria, una forza immensamente maggiore.

Si potrebbe invece supporre, come fa pure il Grant Allen, che i colori meno frequenti in natura siano i più piacevoli, ma questa spiegazione se vale per qualche caso non vale sempre.

Noi non sapremmo trovare una causa del sentimento del colore: crediamo che esso sia un fatto primitivo, che sia sorto a un dato punto dello sviluppo della vita animale per una ignota legge di correlazione dell'organismo e ripetiamo intorno ai colori la stessa confessione

d'ignoranza che abbiamo fatto riguardo al suono. Per noi il sorgere dei varî sentimenti estetici è un fatto spontaneo: noi non sappiamo perchè siano sorti questi sentimenti, solo possiamo dire come essi sono sorti.

### § 4. — Il sentimento della forma. Linea e ornamentazione.

Abbiamo distinto parlando degli animali il sentimento della linea e quello dell'ornamentazione: la stessa distinzione può farsi parlando dell'uomo. Il sentimento della linea si manifesta in più modi negli uomini primitivi e nei selvaggi coi circuiti di pietre e colle varie combinazioni di pietre in cerchi e in linee, colla forma ovale delle capanne e delle tombe presso certi popoli, colla loro forma rettangolare presso certi altri. Così anche il sentimento dell'ornamentazione si mostra anche nelle forme umane più basse. Le figure geometriche che si osservano sui tumuli megalitici, l'ornamentazione dei vasi appartenenti all'età della pietra, la pratica del tatuaggio se non nelle sue origini almeno a un certo punto del suo sviluppo, l'uso di collane e di braccialetti fatti di una materia non lucente, sono tutte manifestazioni di questo sentimento, che, come abbiamo detto, ha preso presso i popoli civili uno sviluppo enorme. È inutile far notare che tanto nel sentimento della linea quanto in quello dell'ornamentazione appare potentissimo il sentimento della simmetria.

### § 5. — L'origine del sentimento della forma.

Riguardo all'origine del sentimento dell'ornamentazione ci si presenta l'ipotesi che questo sia sortò dietro una ragione d'utilità. Ma non ci pare che riguardo alla forma questa ipotesi sia sostenibile con degli argomenti validi.

Secondo un'ipotesi analoga a questa si può supporre che il sentimento dell'ornamentazione abbia avuto come punto di partenza un fatto non estetico. Non è facile

dire quale sia stato questo punto di partenza: tuttavia se consideriamo che parecchi pezzi di cordicella riuniti insieme presentano all'occhio come una serie di linee parallele e se pensiamo che il caso di parti di strumenti tenute insieme da cordicelle doveva essere assai frequente nelle epoche primitive, possiamo supporre che l'ornamentazione mediante delle linee abbia avuto questa origine; così l'idea di ornare con dei punti e delle goccie potrebbe aver avuto origine dal fatto dei fori fatti negli oggetti per passarvi una punta od un filo. La simmetria avrebbe poi dato un carattere particolare a questo sentimento rudimentale dell'ornamentazione, che poi si sarebbe svolto gradatamente in forme sempre più perfette. Non abbbiamo naturalmente nessuna vera prova di questo fatto, se pure non si vuole considerare come una prova il fatto che molte ornamentazioni di vasi dell'epoca della pietra non sono altro che combinazioni della spina dell'aringa.

Vi è ancora un'ipotesi che concorda colle altre fatte da noi intorno alle varie manifestazioni del sentimento estetico: secondo noi, il sentimento dell'ornamentazione è sorto da sè, indipendentemente da qualsiasi causa occasionale, come abbiamo supposto del sentimento del colore. Se si ammette questa spontaneità negli altri sentimenti estetici si avrebbe già una prova *a priori* della nostra ipotesi: un'altra prova sta nel fatto della presenza del sentimento dell'ornamentazione negli animali: se questo è sorto dove non esisteva certamente nessuna causa occasionale non c'è alcuna ragione per non ammettere che abbia potuto sorgere nella stessa maniera nell'uomo. Infine se il sentimento della linea non è quasi spiegabile col fatto di cause occasionali, non c'è nulla che ci impedisca di credere che quello dell'ornamentazione abbia avuto la medesima origine, tanto negli uomini quanto negli animali.

Il fatto dell'ornamentazione tolta dalla spina dell'a-

ringa, secondo noi, non prova nulla: si può perfettamente supporre che l'aringa si sia prestata come un caso di ornamentazione adatto a individui in cui il senmento estetico doveva essere poco sviluppato, senza credere che il sentimento sia susseguito all'osservazione della realtà. Non si può ragionare per analogia partendo dall'architettura in cui molti abbellimenti sono la trasformazione di elementi d'utilità, perchè l'immaginare e il costrurre una colonna richiedono uno sforzo immensamente superiore a quello richiesto per incidere delle linee e dei punti sul collo d'un vaso.

La nostra ipotesi può forse parere poco spiegabile: ma noi, lo ripetiamo, non diamo queste ipotesi come una spiegazione del sorgere del sentimento estetico: è semplicemente l'affermazione di un fatto.

### § 6. — **L'origine del sentimento musicale.**

Intorno all'origine del sentimento musicale ci si presentano due ipotesi poste in campo da due tra i più grandi pensatori del nostro tempo, Erberto Spencer e Carlo Darwin.

Lo Spencer (*Saggi.* Volume 1° della traduzione francese) parte dal concetto che v' ha un rapporto tra certi caratteri della voce e l'emozione umana. Il linguaggio della passione ha un carattere proprio: la musica sarebbe sorta fissando ed esagerando i caratteri naturali della passione umana. Così il *tremolo*, per esempio, sarebbe come l'esagerazione del tremito che ha la voce dell'uomo agitato da una passione profonda.

Così, secondo lo Spencer, si spiegherebbe il fatto che la musica ha un'azione potente sui nostri sentimenti e ci commuove in un modo determinato. Se, per esempio, i caratteri della musica guerresca sono una trasformazione dei caratteri naturali che prende la voce dell'uomo, quando questi è agitato dalla passione della

lotta, si capisce perchè la musica militare svegli nel soldato il coraggio e lo ecciti al combattimento. Lo stesso può dirsi delle altre forme di musica espressiva.

Noi crediamo che questa ipotesi contenga una parte di vero, ma che non si possa accettare in tutto.

La prima obbiezione che ci si presenta è questa. Se realmente la musica avesse avuto l'origine indicata dallo Spencer, come si spiegherebbe il fatto delle immense differenze che ci sono tra le forme più semplici del sentimento musicale? Perchè i canti amorosi dei vari popoli differiscono così profondamente tra loro? Siccome i sentimenti umani non differiscono molto da paese a paese, la loro espressione musicale dovrebbe essere dal più al meno la stessa in ogni luogo. Tuttavia non ci pare che su questa obbiezione si deva insistere troppo, perchè, secondo noi, nello sviluppo dell'arte anche nelle sue forme più popolari o spontanee vi sono degli elementi di cui non ci possiamo rendere ragione: bisogna quindi in tutti questi argomenti lasciare una certa parte all'ignoto. La pretesa di spiegare un fenomeno artistico, la credenza d'una filosofia dell'arte che spieghi lo sviluppo del sentimento estetico, per quanto sia pregevole l'opera del Taine, non ci pare finora giustificata. Noi non sappiamo il perchè di molte cose; per esempio non sappiamo perchè il popolo toscano usi quasi sempre l'endecasillabo nei suoi canti e il popolo piemontese non usi che molto di rado questo metro, perchè in Piemonte la poesia popolare sia quasi tutta narrativa mentre in Toscana è essenzialmente lirica, perchè il popolo friulano, se è giusta un'osservazione fatta da noi su non molte canzoni del Friuli, abbia un senso metrico più fino che non il piemontese. E il dire che questi sono caratteri di razza non scioglie per nulla la questione. Se si considera che i caratteri di una razza non sono altro che il risultato dell'azione dell'ambiente su una lunga serie di generazioni, rimane a spiegare come e perchè l'am-

biente abbia prodotto certi caratteri. Noi non possiamo dire che questo sia stato fatto per ogni carattere estetico e che dove la spiegazione fu data, essa abbia un carattere rigorosamente scientifico. Tuttavia ci pare che anche volendo lasciare all'ignoto la sua parte, il dubbio rimane riguardo all'ipotesi dello Spencer.

Un' altra obbiezione sta in ciò: se l'ipotesi dello Spencer fosse giusta, risalendo verso le forme primitive della musica noi dovremmo trovare sempre più spiccato il carattere della rappresentazione del sentimento umano, tanto più che presso i selvaggi la passione si manifesta all'esterno assai più vivacemente che non presso gli uomini civili.

Noi diciamo per esempio che l'origine della danza fu la rappresentazione mimica dei fatti umani, e risalendo alle forme primitive di quest'arte noi troviamo confermata l'ipotesi dal fatto che presso gli antichi e presso i selvaggi la danza ha precisamente il carattere rappresentativo, cosicchè le danze dei selvaggi si possono dividere in danze di guerra, di caccia e d'amore. Dovrebbe osservarsi lo stesso nella musica: invece per questa la cosa non sta così. Il canto dei selvaggi (dice lo Wallace, op. cit., pag. 368) non è altro che un grido lamentoso più o meno monotono; non ci pare che questo sia conciliabile colla teoria dello Spencer, benchè lo Spencer dica che esso mostra che la musica vocale si separò dal discorso parlato e se ne allontanò gradatamente: poichè pare anzi che questo canto monotono presenti i caratteri della passione meno spiccatamente che non il discorso stesso. Questo fatto è invece spiegabilissimo ammettendo l'esistenza d'un sentimento estetico riguardante i suoni, analogo a quel sentimento che produsse l'ornamentazione grossolana dei primi vasi. Come una serie di linee parallele bastava all'occhio degli uomini primitivi, così una serie di suoni poco svariati basta all'orecchio dei selvaggi.

Finalmente, posta l'ipotesi dello Spencer, l'esistenza del sentimento musicale negli animali è sempre poco facile a spiegarsi; non si spiega poi affatto negli animali che hanno un sentimento musicale che non può assolutamente essere in relazione col modo di manifestare colla voce i loro sentimenti.

Il Darwin (op. cit., pag. 532) combattendo l'ipotesi dello Spencer, pone invece l'ipotesi che le note e il ritmo siano stati dapprima acquistati da progenitori mascolini o femminili del genere umano per scopo di allettamento del sesso opposto. Questa ipotesi riguarda un periodo così remoto della vita della specie umana che qualsiasi obbiezione ricavata dallo studio degli uomini primitivi e dei popoli inferiori non ha nessun valore a questo riguardo: possiamo dire solamente che l'ipotesi del Darwin si fonda sulla supposizione che la specie da cui derivò l'uomo abbia avuto come una sorta di canto.

Anche riguardo all'uomo, senza rigettare in tutto le ipotesi messe in campo dai due grandi filosofi inglesi, noi crediamo che si possa supporre che il sentimento musicale sia sorto da sè, per una legge ignota, come il sentimento della forma e quello del colore. Per noi il sentimento musicale, nelle sue forme più semplici, è nel campo dell'udito quello che il sentimento dell'ornamentazione è nel campo della vista. La facoltà musicale tanto nell'uomo quanto negli animali avrebbe avuto occasione di svilupparsi nella lotta amorosa, senza che questa sia stata la vera causa del suo sorgere. In questo svilupparsi essa si sarebbe modificata nel modo indicato dallo Spencer, cioè modellandosi in parte sopra l'espressione del sentimento umano. Questa modificazione sarebbe avvenuta, secondo noi, in un periodo comparativamente vicino al nostro; oltre a ciò nella musica avrebbe perdurato sempre un elemento puro, indipendente dall'espressione del sentimento umano.

Ci pare che la divisione tra musica pura e musica espressiva, a cui accennava già, secondo l'interpretazione di G. Hermann, Aristotele nell'Arte poetica sia perfettamente ammessibile. Infatti se il dire con certi estetici che non esiste motivo musicale che sia in qualche relazione col sentimento umano è un'esagerazione manifesta, è anche innegabile che esistono dei motivi che, piacciono al nostro orecchio indipendentemente da qualsiasi significato psicologico. Così quando noi diciamo che il canto d'un uccello è superiore a quello d'un altro, noi siamo fuori del campo del sentimento. E intorno a questo sentimento musicale puro, è importante di osservare che riguardo alle varie specie di cantatori il nostro modo di giudicare è lo stesso che quello degli uccelli, che questi considerano come migliori cantatrici quelle specie che sono considerate come tali anche da noi.

### § 7. — **Origine del sentimento metrico.**

Col sentimento musicale si connette il sentimento metrico. Nel ricercare le origini di questo sentimento ci troviamo in una difficoltà più grande di quella che ci si presenta in casi consimili, perchè l'osservazione della vita degli animali in questo caso non ci porge nessun aiuto.

L'origine del linguaggio fu certo affatto indipendente da qualsiasi ragione d'ordine estetico e si può dire con sicurezza che l'uomo deve essersi servito del linguaggio per un lungo tempo prima d'aver acquistato il sentimento della musicalità della parola. È molto probabile che intanto si fosse già svolta nell'uomo la facoltà musicale. Non ci pare dopo ciò sragionevole il supporre che il sentimento metrico sia stato prodotto in certo modo dal sentimento musicale. A queste supposizioni ci pare che accennino le parole del Darwin (op. cit., pag. 531) quando dice che la poesia si può considerare come figlia del canto.

Non ci è possibile di portare molti fatti in sostegno della nostra ipotesi. Tuttavia ci sembra che si coordini a quest'ordine d'idee il fatto che il popolo associa a certe melodie delle parole disposte in modo da rendere il suono d'un verso o un suono simile a quello d'un verso: è noto che in molti paesi si accompagnano con delle parole disposte in questa maniera i diversi modi di sonare le campane; così i soldati accompagnano con dei versi più o meno giusti i motivi dei varî segnali di tromba e alcuni dei motivi delle fanfare: un fatto analogo è quello che alcuni improvvisatori per fare dei versi di un certo metro si fanno sonare un motivo che fu applicato a versi dello stesso metro. In favore della nostra ipotesi sta anche il fatto che presso gli antichi la poesia era sempre accompagnata dalla musica, e forse anche questo che i metri più popolari in generale sono i metri in cui il ritmo è più spiccato, mentre quelli meno ritmici sono i metri più aulici e letterarî. L'antipatia che i metri così detti barbari incontrano presso la maggioranza dei lettori proviene appunto probabilmente dal fatto che in essi il ritmo è meno sensibile.

Una difficoltà ad accettare quest'ipotesi parrebbe presentarsi coll'obbiezione che se i motivi musicali avessero dato origine ai varî metri, questi dovrebbero avere delle forme svariatissime. Ma noi non vogliamo dire che il metro sia sorto direttamente dal motivo: diciamo soltanto che dal sentimento musicale in generale si venne sviluppando il sentimento della musicalità della parola.

Tuttavia ci pare che questa ipotesi sia per ora troppo poco fondata sui fatti per avere un grande valore: essa non potrà essere nè confermata in tutto nè distrutta fino a quando non si sia portato negli studî estetici quello spirito di ricerca che da qualche tempo si è portato con tanto vantaggio negli studî giuridici e morali.

§ 8. — **Il sentimento della riproduzione del reale.**

Abbiamo accennato al sentimento dell'imitazione negli animali. Nelle forme più basse dell'umanità, negli idioti e nei selvaggi questo sentimento si manifesta in un modo analogo a quello che si osserva nelle scimmie; nei selvaggi poi tende a sviluppare questo sentimento il fatto che la mimica tra loro ha una parte importante nella comunicazione delle idee. Anche nelle civiltà più alte l'imitazione mimica ha una parte non piccola: tutti sanno che molti giuochi dei nostri bambini si fondano sopra l'imitazione. Ma l'imitazione nell'uomo non si manifesta soltanto nelle sue forme rudimentali. Essa si manifesta pure in altre maniere, come vedremo tra poco. Il bisogno di riprodurre le forme che si hanno sott'occhio si manifesta tanto negli uomini primitivi quanto nei selvaggi più bassi: noi abbiamo dei disegni del primo periodo dell'età della pietra, cioè d'un periodo remotissimo, precedente a quello degli ammassi di conchiglie e dei villaggi lacustri. Così si osservano anche tra i selvaggi tentativi di riprodurre col disegno e colla scultura il reale: nei nostri fanciulli la tendenza a rappresentare figure d'animali e d'uomini è un fatto noto ad ognuno.

Riguardo alla facoltà di riprodurre il reale per mezzo di linee e di colori, dobbiamo accennare ad un fatto che, quando fosse accertato, avrebbe una certa importanza. Il signor Oldfield, citato dal Lubbock, parlando della nessuna attitudine di alcune tribù australiane a capire anche le più evidenti riproduzioni artistiche, scrive: « Fu mostrata loro una grande incisione colorita che rappresentava un aborigeno della Nuova Olanda e uno di essi dichiarò che era una nave, un altro un canguro, e così di seguito: non uno sopra una dozzina riconobbe in quel ritratto qualche rassomiglianza con se stesso ». Un altro viaggiatore, il signor Collingwood,

dice che mostrando ad alcuni selvaggi di Formosa un esemplare dell' *Illustrazione* di Londra, era impossibile fare che si interessassero, anche mostrando loro le figure più spiccanti, che pareva non capissero. Se però noi consideriamo che le figure del giornale inglese rappresentavano oggetti e costumi affatto ignoti a quei selvaggi, non possiamo dare una grande importanza al fatto riportato dal signor Collingwood. L'altro fatto, quello riportato di sopra, avrebbe certo un'importanza maggiore, ma conviene notare che secondo il Lubbock è possibile che quegli australiani volessero burlarsi del signor Oldfield. Noi non sappiamo dunque se esista una razza d'uomini che non sappia capire un disegno rappresentante cose perfettamente note: è certo però che nei fanciulli l'attitudine a capire un disegno si manifesta ben presto. La leggenda nota del quadro del pittore greco e degli uccelli e certe osservazioni che hanno un valore assai più grande ci indurrebbero a credere che essa esista anche in alcuni animali.

A ogni modo per noi questa questione non ha una importanza capitale: ammettendo che l'uomo provenga da forme inferiori, si può perfettamente comprendere come una data attitudine si manifesti solamente a un certo grado dello sviluppo della specie. Quelli invece i quali pensano che l'uomo provenga da un atto di creazione e che i selvaggi odierni siano uomini degradati, possono ammettere che la degradazione sia giunta a un punto tale da rendere l'uomo inetto a comprendere le forme più semplici dell'arte del disegno.

### § 9. — Il sentimento della bellezza nella figura umana.

Il sentimento della bellezza nella figura umana si connette col sentimento della forma: noi però lo consideriamo a parte pei suoi caratteri al tutto speciali e per l'importanza immensa che questo sentimento ebbe nello sviluppo dell'arte.

Si sa che il sentimento della bellezza umana è uno dei sentimenti più sparsi indipendentemente dal grado di civiltà. I passi di molti viaggiatori riportati dal Darwin (op. cit.; pag. 537-545) ci mostrano che anche tra i selvaggi esiste una viva tendenza ad ammirare certi caratteri del corpo e specialmente del volto. Tra i nostri contadini il sentimento della bellezza fisica è uno dei sentimenti estetici più vivi e si dimostra in una forma semplice e spontanea perchè non interviene in essi nessun elemento che modifichi il loro giudizio estetico, come avviene nelle classi colte. Le idee letterarie, filosofiche, morali agiscono su di queste e producono un sentimento che non è più puramente estetico: è noto, per esempio, che al tempo del massimo infierire del romanticismo l' ideale della bellezza femminile aveva qualche cosa di sottile, di diafano, d'incorporeo, che gli dava un carattere affatto particolare. Nelle campagne nulla di tutto ciò: quindi un sentimento più naturale.

Noi non dobbiamo occuparci qui delle forme svariatissime che assume il sentimento della bellezza umana. Ci porremo invece dinanzi questo problema: Come è sorto questo sentimento?

### § 10. — **Origine di questo sentimento.**

Erberto Spencer nel suo saggio sulla bellezza nell'uomo (*Saggi*, vol. 1° della traduzione francese) pone in luce il fatto che v'è uno stretto rapporto tra la perfezione fisica e la perfezione mentale, che la bellezza, quale l' intendiamo noi, è in uno stretto rapporto con uno stato di superiorità intellettuale e morale. Da questo punto potremmo partire per spiegare l'origine del sentimento della bellezza: l' uomo vedendo certi caratteri fisici accoppiati in generale a certe elevate costituzioni intellettuali e morali, che dovevano attirare la sua attenzione, finì per ammirare i primi caratteri per sè, indipendentemente da quegli altri che prima li accompagnavano.

Per esempio, noi sappiamo che il naso rincagnato è un carattere d'inferiorità, come si può riconoscere dal fatto che esso predomina nei fanciulli e nei selvaggi. Si può quindi supporre che gli uomini più elevati intellettualmente e moralmente abbiano presentato il carattere d'avere un naso più diritto; per questo gli uomini sarebbero giunti ad ammirare questo carattere perchè lo si vedeva costantemente in individui ammirati per la loro superiorità.

A favore dell'ipotesi d'un passaggio dal campo morale al campo estetico si potrebbe portare il fatto di un passaggio inverso: è noto che una faccia che abbia un'espressione cattiva, indipendentemente dalla regolarità dei tratti, si dice una brutta faccia: tuttavia non crediamo che questa prova abbia un valore serio. Più importante è il fatto che certamente in gran parte i pregiudizî che corrono intorno a certi animali innocui, come il rospo ed il pipistrello, provengono dal sentimento di ripugnanza che l'uomo prova alla vista di questi disgraziati animali. Questi pregiudizî sorsero probablimente per altre cause, ma contribuì senza dubbio a mantenerli la bruttezza degli animali considerati a torto come nocivi. Vi sono altri fatti che indicano un passaggio dall'idea di deformità o di bellezza morale a quella di deformità o di bellezza fisica: l'aspetto ripugnante che l'immaginazione popolare attribuisce al diavolo, alle streghe e in generale a tutti gli esseri malefici; la splendida bellezza che è attribuita dal popolo al Salvatore, alla Madonna, agli Angeli.

Tuttavia non ci pare che questa ipotesi fondata sopra l'osservazione dello Spencer sia molto probabile: questo per varie ragioni.

La prima di queste ragioni è la seguente: è molto probabile che il trapasso da un tipo all'altro, per esempio dal naso rincagnato dell'uomo preistorico a quello del tipo greco, diritto e seguente la linea della fronte senza

distacco, si sia fatto lentissimamente, fino a che la scelta sessuale, che suppone un sentimento estetico, non venne ad esercitare la sua azione. In questa trasformazione lentissima è molto probabile che le differenze tra il tipo degli uomini superiori e quello degli altri fossero assai poco marcate e che quindi fosse assai difficile di osservare come certi caratteri fisici si accoppiavano a certi caratteri mentali. Oltre a ciò è probabile che sovente, per le irregolarità che si presentano nei fenomeni di eredità, un individuo avesse i caratteri fisici del progenitore senza averne i caratteri mentali e questo doveva opporsi alla tendenza a riavvicinare mentalmente la bellezza e la superiorità intellettuale e morale.

Oltre a ciò entrano nell'idea della bellezza presso certi popoli degli elementi che non hanno nessun rapporto con un carattere morale. Gli Ottentoti ammirano nelle loro donne lo sviluppo esagerato delle parti posteriori; i Chinesi la piccolezza veramente deforme dei piedi; gli Unni appiattivano il naso dei proprî bambini; i selvaggi della Colombia appiattiscono ad essi la testa: e si potrebbero citare infiniti esempî di questo genere. Anche presso di noi il colore roseo della carnagione e la tinta bionda dei capelli sono tra i caratteri più ammirati. *Bianca e rossa come un fiore*, dice la canzone piemontese, e in certe parti del Piemonte la parola *bionda* è divenuta sinonimo di bella ragazza. Così in Inghilterra, dice il signor Francesco Torraca in un suo articolo intitolato « Donne reali e donne ideali », la parola *fair* significava una volta tanto *biondo* quanto *bello*.

Finalmente, data l'ipotesi accennata, non si saprebbe spiegare come noi consideriamo come belli certi individui d'una specie animale piuttosto che certi altri, e come esista tra gli animali un senso della bellezza riguardante gli individui della specie.

Per tutte queste ragioni ci pare che si deva rigettare l'ipotesi desunta dall'osservazione dello Spencer e accet-

tarne un' altra che troviamo così formulata nell'opera « *L'origine dell'uomo* » di Carlo Darwin (pag. 542-543):

« La verità del principio, sul quale insisteva molto tempo fa Humboldt (1), che l'uomo ammira e sovente cerca di esagerare qualsiasi carattere che la natura possa avergli dato, è dimostrata in varî modi. La pratica delle razze senza barba che estirpano ogni traccia di barba, e generalmente tutti i peli del corpo, ne offre un esempio. Il cranio è stato molto modificato durante i tempi antichi e moderni da molte nazioni; e non vi può essere quasi dubbio che questo sia stato praticato, specialmente nell'America settentrionale e meridionale, onde esagerare qualche particolarità naturale ed ammirata. Si sa che molti Indiani Americani ammirano una testa appiattita ad un grado così estremo tanto da parere a noi simile a quella di un idiota. Gli indigeni della costa nord-ovest si comprimono il capo in un cono aguzzo, ed è la loro pratica costante di raccogliersi i capelli in un ciuffo sull'apice del capo, allo scopo, come osserva il D. Wilson, « di accrescere l'apparente altezza della loro forma prediletta a cono ». Gli abitanti di Arakhan « ammirano una fronte larga, liscia, ed onde produrla, legano una piastra di piombo sul capo dei loro bambini appena nati ». D' altra parte « un occipite largo, bene arrotondato, viene considerato come una grande bellezza » dagli indigeni delle Isole Fiji (2).

---

(1) *Personal narrative*, trad. ingl., vol. IV, p. 518 ed altrove. MANTEGAZZA nei suoi *Viaggi e Studi*, 1867, insiste fortemente su questo stesso principio.

(2) Intorno ai crani delle tribù americane, vedi NOTT e GLIDDON, *Types of Mankind*, p. 440; PRICHARD, *Phys. Hist. of Mankind*, vol. I, 3ª ediz., p. 321; intorno agli indigeni di Arakhan, ibid., vol. IV, p. 537; WILSON, *Physical Etnology*, *Smithsonian Institution*, 1883, p. 288; intorno ai Figiani, p. 290. Sir I. LUBBOCK (*Preistoric Times*, 2ª ediz. 1866, p. 506) dà un eccellente sunto intorno a questo argomento.

« Come pel cranio, così pel naso; gli antichi Unni durante il secolo di Attila solevano appiattire il naso dei loro bambini con fasciature, « affine di esagerare una conformazione naturale ». Negli abitanti di Taiti, essere chiamato *naso lungo* viene considerato come un insulto, ed essi comprimono il naso e la fronte dei loro bambini per farli più belli. Così segue pure fra i Malesi di Sumatra, Ottentoti, certi Neri e gl'indigeni del Brasile (1). I Cinesi hanno naturalmente piedi piccolissimi (2); e tutti sanno che le donne delle classi superiori si deformano i piedi per farli sempre più piccoli. Infine, Humboldt « crede che gl'indigeni americani preferiscono di colorire il loro corpo di rosso onde esagerare la loro tinta naturale; e fino a poco tempo fa le donne europee accrescevano il loro vivace colorito naturale con liscio bianco e rosso: ma dubito che molte nazioni barbare abbiano avuto una intenzione particolare nel dipingere il loro corpo ».

Aggiungeremo intorno a questo argomento che solamente coll'ipotesi dell'Humboldt noi possiamo spiegare il sentimento d'ammirazione che proviamo per certi individui di specie animali. Quando troviamo che un leone è più bello d'un altro, lo facciamo perchè noi troviamo in esso più spiccati i caratteri della specie. Lo stesso si può dire delle razze degli animali domestici; noi consideriamo come bello quel cavallo inglese in cui predominano certi caratteri che troveremmo brutti in un cavallo arabo o in un cavallo del Meclemburgo; così le forme asciutte del pointer ci parrebbero difettose nel

---

(1) Intorno agli Unni, GODRON, *De l'Espèce*, tom. II, 1859, p. 300. Intorno ai Taitiani, WAITZ, *Anthropolog.*, traduz. ingl., vol. I, pag. 305. MARSDEN, citato da PRICHARD, *Phys. Hist. of Mankind*, 3ª ediz., vol. V, p. 67. LAWRENCE, *Lectures on Physiology*, p. 337.

(2) Questo fatto venne riconosciuto nel *Reise der* Novara: *Anthropolog. Theil*, dott. Weibach, 1867, s. 265.

bracco. Ci sembra che tutti questi fatti non siano spiegabili veramente che coll'ipotesi dell'Humboldt, perchè il dire che si considerano come belli quei caratteri che si presentano come utili, quand'anche fosse giusto, non spiegherebbe che un piccolo numero di casi. L'ipotesi dell'Humboldt può anch'essa soltanto spiegare i fatti su cui si fonda la scelta sessuale: questi fatti riescono comprensibili se si pone che il sentimento della bellezza abbia a fondamento l'ammirazione dei caratteri della specie.

Si potrebbero forse trovare alcuni fatti che paiono contraddire all'ipotesi dell'Humboldt, come sarebbe per esempio quello dell'attrattiva che presentano per molti uomini certe deformità fisiche. Ma conviene notare che in questo caso si tratta di attrattive che riguardano solo la sensualità e il fatto si può spiegare col bisogno di cercare sensazioni nuove, quando le sensazioni abituali hanno perduto una grande parte della loro potenza. Oltre a ciò, come abbiamo già detto, nel sentimento della bellezza umana entrano spesso degli elementi che non dipendono dal puro sentimento estetico.

### § 11. — **Il sentimento della natura**.

Rimane ora a dire qualche cosa del sentimento estetico più complesso, il sentimento della natura. Noi non possiamo qui cercare quale sia stato lo sviluppo di questo sentimento: dobbiamo solo accennare ai suoi elementi.

Esso non è un sentimento semplice, come gli altri di cui abbiamo parlato, anzi comprende elementi estranei al sentimento estetico. Forse anche qui, come nel caso della bellezza umana, ha parte il fatto che i caratteri più spiccati della natura che ci circonda vengono ammirati da noi. Se poi tentiamo di scomporre questo sentimento troviamo in esso il sentimento del colore, quello della forma. Il verde lieto delle praterie, il ros-

seggiare delle foglie nell'ottobre, i tramonti di porpora e d'oro dell'agosto, i tramonti d'ottobre colle loro lunghe striscie d'un rosso dorato sopra il colore verde-mare dell'occidente piacciono al nostro occhio pel colore: certi alberi, la linea di certi paesaggi in cui si compiace la nostra vista corrispondono al sentimento della forma. Ma la natura non parla soltanto al nostro senso estetico: essa parla anche al nostro cuore: tutti sanno che vi sono dei paesaggi allegri e dei paesaggi melanconici.

Una spiegazione di ciò può trovarsi nel fatto che certi colori e certe forme sono in relazione con un nostro sentimento: è indubitato che il grigio è un colore triste mentre il rosso è un colore allegro. Un'altra spiegazione si può trovare nel fatto che noi connettiamo un sentimento di malinconia con certi paesaggi perchè la malinconia è in noi. Il tramonto e l'autunno ci sembrano forse spettacoli mesti perchè noi li guardiamo generalmente con una disposizione d'animo poco lieta. È vero che questo carattere psicologico del sentimento della natura è relativamente recente: il sentimento della natura in Omero è essenzialmente colorista.

Il sentimento della natura è forse il più elevato tra i sentimenti estetici: certo è il più raro. Tra i contadini si può dire, esso non esiste affatto: ed è raro anche tra le persone colte che possono avere discretamente sviluppati gli altri sentimenti. L'arte che corrisponde ad esso, la pittura di paesaggio, può dirsi l'ultima in ordine di tempo, tra le varie forme d'arte. Ma noi non dobbiamo occuparcene qui.

---

## CAPITOLO IV.

### § 1. — L'ipotesi evoluzionistica applicata all'estetica.

Siamo venuti accennando ai varî sentimenti estetici fondamentali. Sorge ora naturalmente la questione se

questi sentimenti, quello del colore vivace, della musica, ecc. siano da considerarsi come esistenti originariamente da sè o come provenienti da sensazioni più complesse. Questa opinione risulterebbe dall' applicazione all'arte della teoria evoluzionistica dello Spencer; secondo questa teoria converrebbe ammettere che le varie sensazioni estetiche si siano sviluppate da una sensazione complessa, che anche qui l'omogeneo abbia preceduto l'eterogeneo, l'indifferenziato il differenziato. In sostegno di quest' ipotesi è citato il caso della pittura e della scultura che si sarebbero evolte dall'architettura, e quello della danza, della poesia e della musica che si affermano essere sorte insieme. Il primo caso, secondo noi, non giustifica l'ipotesi evoluzionistica. Perchè questo fosse bisognerebbe dimostrare che nè la pittura nè la scultura sorsero mai prima dell'architettura. Ora questo è falso: della pittura nelle sue forme più semplici e della scultura noi troviamo gl'inizî presso popoli che non hanno vere costruzioni architettoniche, come si vede dai disegni dell'età della pietra, da quelli degli Australiani, dalle immagini colorite di fiori che certe tribù selvagge si dipingono sul petto col tatuaggio, dalle molte sculture dei popoli selvaggi, fra cui alcune, come le cariatidi fatte a Taiti, raggiungono un certo grado di perfezione. È naturale supporre che questi sentimenti si siano svolti e che abbiano dato origine alla pittura e alla scultura, senza ricorrere a un punto di partenza da cui queste avrebbero avuto origine. La forma d'architettura da cui si sarebbero staccate, secondo l' ipotesi evoluzionistica, la pittura e la scultura, non è una forma primitiva dell'arte, ma una forma già progredita, in cui si vengono a fondere per un breve periodo le tre arti che poi si staccano di nuovo e si riuniscono solo accidentalmente anche ai nostri giorni.

Quanto al secondo fatto noi non possiamo negarlo colla stessa sicurezza. Possiamo tuttavia dire che nes-

suno ha dimostrato finora che non esistette mai una sorta di musica precedente alla poesia e alla danza. Se noi consideriamo il sentimento musicale negli animali, possiamo invece supporre che nello sviluppo della specie umana la musica abbia preceduto la poesia: rispetto poi alla danza non è assolutamente certo che essa prima non fosse una pura mimica, senza che vi avesse parte nessun elemento musicale.

Secondo noi i varî sentimenti estetici si devono considerare come esistenti in origine indipendentemente l'uno dall'altro. Quelli che noi troviamo negli animali sono affatto staccati da ogni altro sentimento estetico, anzi è da notarsi che negli uccelli pare che ci sia una opposizione tra il sentimento del colore e le facoltà musicali: come dice il Darwin (op. cit., pag. 341) « negli uccelli i bei colori e la facoltà del canto sembrano sostituirsi a vicenda ». Nell'uomo non possiamo dire che vi sia sempre quest'opposizione, ma è certo che noi troviamo in esso la manifestazione dei singoli sentimenti estetici e questo in uno stadio di civiltà tale che essi non possono considerarsi come derivati da un sentimento estetico più complesso. Quando noi vediamo il sentimento del colore che spinge i selvaggi più bassi a dipingersi il corpo, noi non possiamo ragionevolmente supporre che questo sentimento sia il prodotto dell'evoluzione del sentimento della pittura e che questo provenga a sua volta dall'evoluzione del sentimento dell'architettura. Ci pare che invece si deva supporre il contrario.

### § 2. — Ipotesi fondata sulla fusione di due o più sentimenti estetici in ogni forma d'arte.

E la nostra ipotesi riguardo allo sviluppo dei sentimenti estetici è appunto il contrario della teoria dell'evoluzione. Secondo noi, lo sviluppo delle varie forme d'arte proviene generalmente dal fondersi di due o più

sentimenti estetici e consiste quindi in un passaggio dall'eterogeneo all'omogeneo. Noi cercheremo di dimostrare la nostra affermazione. A chi poi volesse rimproverarci di fondare una teoria sopra l'opposizione di un grande principio qual è quello dell'evoluzione e ci giudicasse irriverenti al grande filosofo dell'età moderna, risponderemo che l'omaggio più degno che si possa fare ad un filosofo è lo studiarne le opinioni con rispetto, ma con libertà di giudizio, guidati soltanto dall'amore della verità.

## § 3. — **La novità.**

Ma prima di accennare allo sviluppo dei varî sentimenti estetici noi dobbiamo dire qualche cosa di un sentimento che ha una grandissima importanza nello svolgimento dell'arte, cioè l'amore della novità. Secondo il Darwin (op. cit., pag. 52) abbiamo delle buone ragioni per credere che gli animali amino la novità per se stessa: quanto agli uomini è certo che essi tendono al nuovo.

È una legge generale che ogni sensazione estetica ripetuta per un gran numero di volte perde a poco a poco la sua intensità. Se un uomo sentisse ripetere tutti i giorni un motivo musicale, dopo un certo tempo questo motivo non produrrebbe più su di lui nessun effetto. È vero che in certi casi l'effetto massimo non è prodotto alla prima percezione, ma ad ogni modo dopo il massimo punto d'effetto vi è inevitabilmente, se la percezione è ripetuta molte volte, una decrescenza della sensazione estetica. I modi volgari di dire, come « più lo vedo e più mi piace; più lo sento e più mi piace » riguardano soltanto il primo periodo in cui la sensazione estetica si va afforzando e affinando ma non escludono per nulla il secondo periodo di decrescenza. Se noi teniamo presente questa legge e pensiamo che essa agisce in tutte le sensazioni estetiche e principalmente in quelle superiori o prodotte dall'arte

umana, avremo una delle cause fondamentali dello sviluppo dell'arte.

Se esaminiamo i primi vasi appartenenti all' epoca della pietra noi troviamo in essi una forma che risponde evidentemente a un bisogno estetico oltre che ad un fine pratico. In questi vasi noi troviamo già un principio d'ornamentazione che consiste nel susseguirsi simmetricamente di linee e di punti. Lo stesso può dirsi delle armi e di varî utensili.

Dopo che si era fabbricato un vaso di cui la forma corrispondeva ad un bisogno estetico, il fatto che quella forma era diventata comune pei procedimenti migliori di fabbricazione faceva sì che il vaso non producesse più una sensazione estetica o ne producesse una soltanto debolissima. Per piacere all'occhio bisognava trovare qualche cosa di nuovo: ed ecco l'ornamentazione farsi più ricca, ecco la riproduzione del reale introdursi nella ceramica, ecco la linea dèl vaso trasformarsi, ingentilirsi, abbellirsi.

Lo stesso può dirsi di tutte le arti. Giova però notare che come nella ceramica l' amore pel nuovo non può che ben di rado vincere il sentimento preesistente e sempre vivo della simmetria, così nelle arti in genere ci sono dei limiti che il sentimento del nuovo non può oltrepassare senza cadere nell'antiestetico: l'attore che per amore del nuovo esprimesse l' amore umano coi caratteri dell'odio o dell' indifferenza farebbe ridere di sè; il pittore che rappresentasse una rosa azzurra sempre per amore del nuovo non sarebbe certo ammirato da nessuno. Questi limiti sono dati dal fatto che la massa degli uomini a cui è indirizzata una forma d' arte ha certi criterî che su per giù sono uguali per tutti: oltre questi criterî, quando essi sono generali, non si può andare; chi crede di andare contro il criterio artistico dei suoi contemporanei in generale non fa che andare contro il criterio della maggioranza per seguire quello

di una minoranza più o meno importante per numero e per intelligenza.

Questo sentimento della novità non si può trascurare: quelli che non lo considerano, e non vedono nell'arte d'un periodo che la manifestazione dei bisogni estetici e morali di un popolo, dimenticano un elemento importante e senza il quale è difficile spiegare in tutto certi fenomeni storici, come ad esempio l'opposizione tra la semplicità della poesia arcadica e l'esagerazione e la gonfiezza della poesia del Seicento.

### § 4. — **La simpatia.**

Prima di venire a dire delle varie forme dell'arte, dobbiamo ancora accennare ad un fatto, quello della simpatia. È noto che per una legge della natura umana quando noi abbiamo dinanzi un uomo agitato da una passione qualsiasi si forma nella nostra coscienza uno stato analogo a quello che esiste nella coscienza di quell'uomo, uno stato che è come un riflesso indebolito dello stato della coscienza mossa dalla passione. Per la stessa legge la rappresentazione del sentimento e della passione umana produce in noi come un'immagine di quel sentimento o di quella passione. Da ciò l'enorme superiorità che ha nell'arte la rappresenzazione del sentimento umano sopra ogni altra forma di rappresentazione del reale.

Da ciò le preferenze per certe rappresentazioni artistiche; da ciò la questione della moralità nell'arte e, come vedremo più tardi, una delle cause che conturbano maggiormente il giudizio estetico; da ciò il fatto del trasformarsi perenne dell'arte che segue la trasformazione dei sentimenti.

### § 5. — **Esame delle varie arti. L'adornamento personale.**

Chi ammette la definizione del senso estetico che abbiamo dato in principio di questo studio non può ra-

gionevolmente escludere l'adornamento personale dalle manifestazioni del senso estetico, e può, allargando il valore di questo vocabolo, dare il nome di arte a questa forma del genio umano.

Noi più per chiarezza che per ragioni intime considereremo l'adornamento personale sotto due forme, di cui la prima riguarda l'adornamento della persona nuda e la seconda il vestiario. Tuttavia, come vedremo, queste due forme hanno gli stessi fondamenti e non si possono considerare come essenzialmente distinte.

### § 6. — **Il colore nell'adornamento della persona nuda.**

Uno dei sentimenti fondamentali dell'adornamento personale è il sentimento del colore. Molti fra i selvaggi si tingono il corpo di varî colori. Tra le manifestazioni di questo sentimento è da notarsi lo strano fatto che in più luoghi i selvaggi si tingono con varie tinte i capelli andando contro quella tendenza generale a cui abbiamo accennato, per la quale si considerano come belli i caratteri della specie. Non è meno notevole in questo ordine di fatti quello delle donne Felatah che si tingono i denti alternativamente di azzurro, di giallo e di porpora lasciando a qualcuno il colore naturale. Il sentimento del colore nell'adornamento personale ha tanta importanza che la sua soddisfazione esige talvolta dei sacrifizi non leggeri: l'Humboldt (citato dal Darwin, op. cit. pag. 534) dice che tra gl'Indiani dell'America del Sud « un uomo di grande statura guadagna con difficoltà, col lavoro di due settimane, quello che ci vuole per procurarsi la *chica* necessaria per dipingersi di rosso ». Oltre all'intensità, il sentimento del colore ha anche una grande varietà tanto che l'Humboldt dice che « se le nazioni dipinte fossero state studiate tanto attentamente quante le nazioni coperte di vestiti, si sarebbe veduto che la più fertile immaginazione ed il più mutevole capriccio hanno creato tanto le mode di pittura come quelle di vestiario ».

### § 7. — Il sentimento della forma.

Viene dopo il sentimento del colore quello della forma. Il sentimento della linea produce le deformazioni che si fanno al naso, ai piedi, alla forma del cranio, almeno in una gran parte dei casi, e specialmente poi le varie acconciature di capelli. È naturale che siccome l'uomo non può modificare profondamente il proprio corpo questo sentimento non abbia una grande importanza. Invece il sentimento dell'ornamentazione ha un'importanza immensamente più grande. È a questo sentimento che noi connettiamo l'uso tanto generale del tatuaggio, che lo Spencer invece fa derivare (*Saggi*, vol. I della traduzione francese, pag. 163) dal desiderio d'imitare le cicatrici dei guerrieri. Il fatto che il tatuaggio si è trasformato completamente da questa sua origine presunta e che esso si è poi praticato anche tra le donne ci pare che stia in favore della nostra ipotesi: a ogni modo qualunque sia l'origine di questa abitudine è indubitato che a un certo punto l'abitudine del tatuarsi perdette il proprio significato primitivo, se l'ebbe mai quale suppone lo Spencer, e diventò un carattere puramente estetico, diventò una forma di semplice adornamento personale. Tanto nel sentimento della linea quanto in quello dell'ornamentazione si manifesta il sentimento della simmetria, uno dei più potenti sentimenti estetici umani. Se potessimo qui riprodurre le figure che vi sono a pagina 475 della traduzione italiana dell'opera *I tempi preistorici* del Lubbock, si vedrebbe come sia fedelmente osservata la legge della simmetria nel tatuaggio complicato e tutt'altro che inelegante dei Neo-zelandesi. Notiamo ancora che talvolta il sentimento dell'ornamentazione si unisce a quello del colore, come presso i Fuegiani che si adornano con delle righe rosse, bianche e nere.

§ 8. — **Il sentimento della riproduzione del reale.**

Nell'adornamento personale ha pure una certa parte, quantunque assai ristretta, la riproduzione del reale. Presso alcune tribù selvagge, come nel Deccan, le donne s'incidono sul petto figure colorite di fiori.

Gli Abeokuti, dice il capitano Burton, hanno tatuaggi rappresentanti tartarughe, coccodrilli, lucertole. Anche tra noi il tatuaggio, quantunque non abbia sempre un carattere puramente estetico, si fonda sovente sopra il sentimento della riproduzione del reale.

È naturale che il sentimento della linea nell'adornamento della persona nuda non possa avere un grande sviluppo, perchè all'uomo manca il modo di trasformare il proprio corpo; il sentimento del colore non può neppur esso svilupparsi molto largamente e la riproduzione del reale non può giungere senza gravi difficoltà a un certo grado anche basso di sviluppo. L'unico sentimento estetico che può svilupparsi largamente è quello dell'ornamentazione e noi lo vediamo raggiungere una forma assai elevata tra i Neo-zelandesi di cui abbiamo parlato poco fa.

Conviene anche notare che presso i popoli, che abitano dei paesi freddi, questo sentimento finisce per morire per la necessità della vita. Tuttavia esso non muore del tutto; rimane pienamente nella cura del disporre in certi modi la capigliatura, e in una forma immensamente più ristretta rimane nell'uso del tatuaggio, in cui l'elemento estetico ha indubbiamente una certa parte.

§ 9. — **Il vestiario. Il sentimento della forma, linea e ornamentazione.**

Se noi veniamo ora al vestiario troviamo gli stessi sentimenti che abbiamo notato nella forma analizzata poco fa. Il sentimento dell'ornamentazione si manifesta

nell'abitudine di porsi dei braccialetti, delle collane, degli orecchini, dei pendenti alle labbra e al naso.

Possiamo dire che è solo al sentimento dell'ornamentazione che si deve questa forma primitiva di abbigliamento, perchè sappiamo che gli australiani si servono di qualunque materia per foggiarsi questi adornamenti.

Tuttavia in uno stadio più avanzato di civiltà a questo sentimento estetico se ne unisce un altro, la tendenza al colore vivace e alla lucentezza, ed ecco che gli adornamenti si fanno di metalli lucenti come l'oro e l'argento, o di altri corpi di colore bello come l'ambra, il corallo ecc., ecco che vi si incastrano pietre preziose che in generale sono più o meno stimate a seconda del loro splendore o della bellezza della loro tinta.

Se poi veniamo ad esaminare il vestiario propriamente detto troviamo gli stessi sentimenti che abbiamo trovato sin qui. Il sentimento della forma si manifesta nel vestiario sotto i suoi due aspetti, quello della linea e quello dell'ornamentazione.

Chiunque pensi alla diversa forma che prendono gli abiti femminili, chiunque confronti la gonfiezza delle antiche crinoline colla snellezza dei vestiti stretti alle ginocchia che usavano pochi anni fa, agli sbuffi che avevano le maniche verso il quaranta e alle maniche attillate dei nostri giorni non avrà bisogno di spiegazioni riguardo a questo punto. L'uso delle guarnizioni d'ogni genere, delle serie di pieghe che non agiscono sulla linea del vestimento, dei bottoni disposti in certi modi, dei volanti, delle liste di stoffa sovrapposte, indica l'azione del sentimento dell'ornamentazione nel vestiario.

### § 10. — Il sentimento del colore.

Il sentimento del colore si manifesta anch'esso nell'amore per certi colori e nella tendenza a usare tinte cha armonizzino tra loro. Lo stesso sentimento si ma-

nifesta nell'adoperare bottoni, fermagli, perline, fatti di materie lucenti come certi metalli, il vetro, la madreperla ecc.

### § 11. — Il sentimento della riproduzione del reale.

Il sentimento della riproduzione del reale è anch'esso rappresentato nell'adornamento; così noi vediamo talvolta impresse su certe stoffe figure di animali, di fantoccini d'ogni genere, e figure di fiori. Questo stesso sentimento si manifesta nell'arte dell'orificeria; i braccialetti, i fermagli e gli orecchini rappresentano sovente teste d'animali, fiori, foglie o altri oggetti.

### § 12. — La moda.

Parlando dell'adornamento personale dobbiamo toccare una questione che vi si connette strettamente, cioè quella della moda.

Secondo un'ipotesi dello Spencer (*Saggi*, vol. 1°, trad. francese, saggio sulle maniere e la moda) l'origine della moda consisterebbe nel desiderio d'imitare le foggie di vestiario dei capi di tribù. Con ciò si verrebbe ad escludere nella moda l'elemento estetico; però ci pare che se la spiegazione dello Spencer può valere per alcuni casi, essa non può valere per tutti.

Infatti noi dobbiamo ammettere che i capi nello scegliere una foggia di vestiario piuttosto che un'altra dovessero ubbidire a un istinto estetico più o meno determinato che agiva su di loro; non si può credere che si sia trattato d'un semplice capriccio. Se poi consideriamo che in quel grado assai basso di civiltà in cui sorse la moda le differenze intellettuali tra uomo e uomo dovevano esser immensamente meno spiccate che non presso di noi, ci pare che si possa ammettere che quello stesso stimolo estetico che agiva sopra il capo dovesse agire sopra la maggior parte degli individui che componevano la tribù. Che le diverse foggie

di vestire siano la manifestazione di un sentimento estetico ci è anche dimostrato dal fatto che vi è per esempio in tutti i popoli a un certo punto di sviluppo una tendenza ai colori vivaci, dal fatto che date le stesse condizioni si ritrovano in generale le stesse tendenze: così i vestiti di colore chiaro, che predominano nei paesi meridionali, predominano durante i mesi più caldi anche nei paesi temperati, e questo assai probabilmente senza che l'utilità vi abbia molta parte.

Ma se si può ammettere che negli stadi inferiori di civiltà la foggia del vestiario sia la manifestazione di un sentimento estetico, non si può dire che nelle civiltà progredite la cosa vada precisamente nello stesso modo. Esistono al difuori del mondo estetico certe cause che agiscono sopra la moda: per esempio la tendenza all'uguaglianza che è uno dei caratteri più spiccati del nostro tempo può aver influito sull'abbandono delle maniere di vestirsi sfarzose che vediamo predominare nel seicento e anche fino a un certo punto nel settecento.

Ma oltre a ciò il fatto che si succedono a brevi intervalli delle mode affatto discordanti fra di loro ci dimostra che nella moda il sentimento estetico propriamentre detto non ha una grande azione. Qualche anno fa furono di moda i parasoli d'una tinta rossa vivissima; l'anno dopo ne usavano degli altri in cui c'era una grande quantità di sfumature armonizzanti: si noti che questi due sentimenti, quello del colore vivace e quello dell' armonia delle tinte indicano due stadi diversi di gusto e non sono guari compatibili tra loro. Lo stesso avviene nella forma del vestiario, nell'acconciatura dei capelli, in cui vi sono di tanto in tanto delle vere rivoluzioni. Ora, se la moda seguisse unicamente lo svolgersi del sentimento estetico, essa dovrebbe trasformarsi più lentamente e non dovrebbe andare a sbalzi come fa, perchè non è possibile che il sentimento estetico possa

trasformarsi tanto profondamente in limiti di tempo così ristretti.

Dobbiamo forse dire che il sentimento estetico non entri per nulla nella moda e che in essa non si tratti che del capriccio puro e semplice di pochi individui? Questa, secondo noi, sarebbe un'esagerazione. Conviene notare che le signore le quali fanno la legge nella moda dànno all'adornamento un'importanza così grande e oltre a ciò si trovano in condizioni psicologiche così poco normali che il loro senso estetico agisce poco regolarmente. Da ciò l'esagerato sviluppo del sentimento della novità, da ciò il regresso verso certe sensazioni estetiche d'ordine inferiore, come nel caso dei parasoli rossi. Dunque nella moda si tratta bensì in parte d'un sentimento estetico, ma d'un sentimento quasi morboso e quindi diverso da quello della massa degli individui umani appartenenti al medesimo grado di sviluppo intellettuale e di civiltà che quelle persone che regolano la moda.

### § 13. — **L'architettura. Ipotesi dell'utilità.**

Passando ora a parlare delle forme più elevate dell'arte ci troviamo subito dinanzi l'architettura.

Quest'arte ci porge in apparenza una delle migliori prove in sostegno della teoria dello Spencer (*Saggi*, vol. 1° della trad. franc.) che il bello sia la trasformazione dell'utile. Tutti sanno, per esempio, che la colonna non è probabilmente altro che la trasformazione del tronco d'albero e che i triglifi non sono che una forma più perfetta della testa delle travi che sostenevano il tetto. Ma se si ammette che appena noi troviamo nelle costruzioni umane qualche cosa che non risponda ad un'utilità presente o passata, dobbiamo dire che là vi è la manifestazione di un sentimento estetico, in tal caso si può dire che l'architettura ha le sue origini in un periodo immensamente più remoto di ogni periodo che ci sia conosciuto.

Nelle costruzioni più semplici si manifesta il sentimento della forma; le capanne degli Ottentoti hanno una forma ovale, quelle dei Patagoni quadrangolare, mentre le loro fosse sono di forma quadrata; le tombe degli Australiani sono ovali come le capanne degli Ottentoti. Lo stesso sentimento della forma appare anche nella disposizione delle grosse pietre dei *cromlech* e nei *dolmen* o camere di pietre. Così il sentimento dell'ornamentazione si trova manifestato rudimentalmente nelle figure geometriche incise sui tumuli megalitici e nelle sculture di cui talvolta sono coperte le pietre dei *cromlech*. Talvolta il sentimento dell' ornamentazione si manifesta anche più chiaramente. Così vediamo [FERGUSSON citato dal LUBBOCK, op. cit. pag. 99], che « a Sanchee, l'esempio più celebre che si trovi nell'India, il cerchio consiste in pietre dritte grossolanamente quadrate, unite alla sommità da un architrave, esattamente come a Stonehenge, la sola differenza è l'inserzione di tre balaustrate di pietra tra ciascuna pietra dritta; raffinamento architettonico che appena si poteva aspettare dai Celti ». Se poi si ammette che la stoviglia rappresentante un' abitazione lacustre (V. pag. 47 dell'op. citata del LUBBOCK) renda esattamente la configurazione del modello, abbiamo un'altra prova della potenza del sentimento dell' ornamentazione nelle prime costruzioni umane. È difficile il dire quando il sentimento della forma abbia cominciato ad agire nell'uomo riguardo alle sue costruzioni; tuttavia è assai probabile che esso sia sorto ben presto, poichè lo vediamo manifestarsi nei periodi più remoti dell'umanità in altre forme dell'industria, come la costruzione dei vasi.

### § 14. — **Il sentimento della forma.**

Se noi consideriamo ora lo sviluppo dell' architettura, non considerando in essa tutto ciò che proviene da ragioni di utilità, troviamo che gli elementi di quest'arte sono i soliti.

Prima di tutto conviene notare il sentimento della forma nei suoi due aspetti, la linea e l'ornamentazione, sottoposte in generale al sentimento della simmetria.

### § 15. — **Il sentimento del colore.**

Viene in seconda linea il sentimento del colore che si manifesta o nella scelta di certi materiali come i marmi variamente colorati o nella tinta che si dà artificialmente alla facciata degli edifizî.

### § 16. — **Il sentimento della riproduzione del reale.**

Finalmente dobbiamo anche notare il sentimento della riproduzione del reale che si manifesta nei bassorilievi, nelle figure d'animali o di fiori scolpite nell'esterno e nell'interno degli edifizi e nell'uso delle cariatidi.

Tutti questi sentimenti hanno ciascuno una parte più o meno grande; così in generale può dirsi che nello stile dorico il sentimento dell'ornamentazione ha una parte assai minore che non negli altri stili classici; questo sentimento poi è sviluppatissimo nell'architettura araba che fu giustamente detta un ricamo di pietra; il sentimento della riproduzione del reale ha uno sviluppo enorme in certi edifizì medioevali come ad esempio il battistero di Parma.

### § 17. — **Le arti industriali.**

Coll'architettura, cioè coll'arte in cui predomina il sentimento della forma, si connettono per la loro natura tutte quelle specie di arti a cui si dà il nome di arti industriali, come la ceramica e la costruzione dei mobili. È, secondo noi, un errore il voler escludere dal campo dell'arte queste manifestazioni del sentimento estetico unicamente perchè esse si connettono per certi riguardi con l'utilità. Prima di tutto se si volesse essere logici converrebbe escludere dalle arti, partendo da questo principio, anche l'architettura che non è neppur essa un'arte pura e

rispondente solo al sentimento della bellezza. Oltre a ciò non c'è una ragione per dire che una coppa non è artistica unicamente perchè ci si può bere dentro del vino. L'utile, secondo noi, e il bello non si fondono tra loro come voleva Socrate, nè il bello è la trasformazione dell'utile, come vorrebbe lo Spencer, ma questi due termini non sono neppure opposti tra loro. Il dire che una bella coppa non dice nulla al sentimento non prova niente, perchè partendo da un criterio simile non si ammette che una parte ristretta del sentimento estetico, cioè la rappresentazione del reale e ancora di una parte limitatissima di questo reale; quelli poi i quali non vedono nell'opera d'arte che la manifestazione del genio dell'artefice non possono negare che in una bella coppa vi può essere più genio artistico che in cento quadri.

Esaminando tutte queste arti industriali troviamo sempre i soliti elementi: la forma, il colore, la riproduzione del reale. La più umile tazza di terra come il più elegante lavoro di tarsia o d'intaglio che adorna la camera della signora elegante non sono altro che la manifestazione di gradi diversi dello stesso sentimento. L'amore pel bello informa tutti gli oggetti che l'uomo adopera e quando il filosofo cinico, vedendo il fanciullo che attingeva l'acqua colle palme delle mani, buttava via la tazza che s'era tenuta con sè fino a quel punto, non si privava soltanto d'una cosa utile, ma si privava anche d'un piacere estetico.

### § 18. — **La scultura**.

Per scultura noi intendiamo non l'arte dello scolpire in genere, ma in senso più ristretto l'arte di rappresentare con questo mezzo il reale.

Le origini della scultura sono, come quelle del disegno, antichissime. Molti selvaggi hanno delle sculture più o meno grossolane; nell'opera dell'Evans sopra l'età della pietra è riprodotta una scure di guerra di certi selvaggi

americani in cui si trovano grossolanamente scolpite due teste umane. Abbiamo già parlato della perfezione relativamente grande a cui giunge la scultura presso i Tahitiani: intorno a ciò converrà riprodurre quello che ne dice il capitano Cook citato dal Lubbock (op. cit., p. 343):

« I recipienti di legno entro cui i capi bevevano la loro ava erano spesso bellissimi esemplari di cesellatura. Quelli delle isole Sandwich ci vengono descritti come vasi ordinariamente di un diametro da 20 a 25 centimetri; perfettamente rotondi e ben levigati. Sono sostenuti da piccole statuette che rappresentano uomini in numero di tre e talora di quattro, in attitudini svariate.

Molte di queste piccole cariatidi sostengono il loro fardello colle mani ritte sopra la testa, altre colle mani e colla testa e altre colle spalle.

Queste figure si distinguono tanto per l'esattezza delle proporzioni quanto per la perfettezza del lavoro, e l'anatomia dei muscoli tesi per lo sforzo è resa maestrevolmente. »

### § 19. — **La riproduzione del reale e il colore.**

Nella scultura noi vediamo manifestarsi prima di tutto il sentimento della riproduzione del reale e in alcuni casi il sentimento del colore, come nella scultura policromatica.

Forse qualcuno ci potrà obbiettare che il dare certe tinte alle statue non è che un perfezionamento del sentimento della riproduzione del reale.

A prima vista questa osservazione pare assai giusta; ma se consideriamo la scultura policromatica dei nostri giorni, se osserviamo le statue di legno colorito che si fabbricano per le chiese delle nostre campagne, siamo piuttosto tratti a credere che sia il sentimento del colore quello che fa dare le più belle tinte ai mantelli e alle vesti delle nostre madonne, piuttosto che non il

desiderio d'imitare più esattamente la realtà. E in favore della nostra ipotesi sta il fatto che il sentimento del colore si manifesta apertamente in molte forme d'arte: è probabile che anche qui sia capitato quello che capita nell'architettura, una fusione di due sentimenti estetici diversi. Parlando della pittura, ritorneremo su questo argomento, e quindi possiamo andare avanti nella nostra analisi senza soffermarci oltre su questo punto.

§ 20. — **Il sentimento della bellezza umana**.

Converrà invece notare che un elemento estetico importantissimo entra nella scultura, cioè la rappresentazione della bellezza umana. Il considerare la scultura unicamente come l'arte di ritrarre la bellezza della figura umana è, secondo noi, un restringere troppo il campo dell'arte; ma tuttavia bisogna ammettere che la scultura è per eccellenza l'arte della bellezza. Non è quindi per nulla accidentale il fatto che il paese in cui la scultura fiorì maggiormente, l'Ellade, è pure il paese in cui il sentimento della bellezza umana fu più forte. Quello che si racconta di Frine e dell'Areopago, del permesso di abortire concesso ad Aspasia, l'accenno alla bellezza del giovane morto in battaglia che si trova nelle elegie attribuite a Tirteo, e molti passi di poeti greci che potremmo citare, provano che in Grecia il sentimento della bellezza, per un complesso di cause che non è facile dire, trovò il suo punto culminante, e in Grecia la scultura raggiunse il suo massimo splendore. Tuttavia, lo ripetiamo, non è giusto il considerare la scultura in genere e neanche la scultura greca soltanto come l'arte di rappresentare la bellezza umana; quello che si può dire è che nella rappresentazione del sentimento umano la scultura è indubbiamente più povera di mezzi che non la pittura.

§ 21. — **L'avvenire della scultura e dell'architettura.**

Se noi teniamo a mente queste cose, riusciremo a spiegarci il perchè la scultura sia giustamente considerata un'arte in decadenza. È un fatto innegabile che il sentimento della bellezza umana è immensamente più debole tra noi che non presso i Greci; forse il Cristianesimo col suo disprezzo per la carne e col sentimento del pudore in particolare, forse le condizioni del clima possono aver influito sulla nostra vita intellettuale e aver prodotto il fatto che noi siamo poco atti a sentire la bellezza pura; ma si noti anche questo: oltre che essersi fatto più debole il sentimento della bellezza umana, si è staccato dall'ammirazione della pura forma. L'arte tende quindi, più che alla rappresentazione della bel-bellezza, alla rappresentazione del sentimento umano. Questo fatto ci è provato anche dalle tendenze della scultura stessa; la scultura romantica e realista tendono a sostituire precisamente questo ideale a quello della vecchia scuola accademica che ricopia all'infinito i vecchi modelli della statuaria greca.

Si possono più o meno ammirare i Genii di Franklin e simili, ma ad ogni modo non si può negare che in questi tentativi più o meno serî si manifesta la tendenza che informa tutta l'arte moderna, che è un'arte essenzialmente psicologica.

Ora la scultura può svolgersi verso la rappresentazione perfetta del sentimento umano? In questo non sarà sempre fatalmente inferiore alla pittura? Noi crediamo che la risposta sia la condanna della scultura come forma elevata d'arte, e che, se continuano le condizioni d'oggi, quest'arte finirà per non essere che un semplice mezzo d'ornamentazione delle piazze o dei giardini, e avrà quindi la sua ragione d'essere in un campo ristretto, ma importante, del sentimento della bellezza.

La tendenza all'arte psicologica, alla riproduzione

del sentimento umano, tendenza che ha prodotto l'immenso sviluppo della musica nei tempi vicini a noi, produce la decadenza dell'architettura. L'uomo oggi ha poco sviluppato il sentimento della forma e cerca qualche cosa di meno plastico, di meno fisso nei suoi godimenti estetici. Se noi ci mettiamo una mano sulla coscienza e diciamo la verità, dobbiamo confessare che le meraviglie dell'arte architettonica ci lasciano quasi indifferenti e che preferiamo una pagina di Zola o un motivo del *Mefistofele* al Partenone o al San Pietro.

S'intende che quando diciamo *noi*, vogliamo dire la maggioranza degli uomini, i quali hanno un sentimento artistico, che amano l'arte in una delle sue forme.

Pare che vi sia una legge che impedisca agli uomini come agli animali di godere pienamente di tutte le forme d'arte. Noi non possiamo sentire l'arte ugualmente in tutte le sue manifestazioni: l'ecclettismo, il bel sogno dei critici e degli estetici, non sarà mai altro che un sogno.

Noi non dobbiamo dunque rimpiangere le statue dell'Ellade; noi abbiamo altre soddisfazioni estetiche; non abbiamo più nè Prassitele, nè Fidia, ma abbiamo Chopin e Boito. Quanto a voler rifare i capolavori dell'arte classica coll'imitazione, quanto al voler creare di nuovo l'antico, questa è un'illusione che non porterà mai a nulla. Dice l'Evangelista: «Non si mette vin nuovo in barili vecchi, altrimenti i barili si rompono e il vino si spande ed i barili si perdono; ma si mette il vin nuovo in barili nuovi, ed amendue si conservano.»

### § 22. — **La pittura. Il sentimento della riproduzione del reale.**

Il sentimento estetico che informa la pittura è evidentemente il sentimento della riproduzione del reale. Noi abbiamo già accennato più volte a disegni appartenenti a popoli bassissimi o a periodi remotissimi della vita dell'umanità. Questo fatto è uno di quelli che si pos-

sono citare in sostegno della nostra ipotesi. È impossibile supporre che il sentimento che spingeva l'ignoto artista dell'età della pietra a disegnare la figura di un mammut provenisse dalla trasformazione di un sentimento complesso; è impossibile supporre che il disegno, che è la forma rudimentale della pittura, sia un'arte che si sia a poco a poco staccata dall'architettura.

### § 23. — La colorazione del disegno, il sentimento della riproduzione del reale e quello del colore.

Resta ora a vedere se la colorazione del disegno nella sua forma primitiva corrisponda a uno sviluppo maggiore del sentimento della riproduzione del reale. A prima vista questa può parere una questione oziosa; sembra evidente che la cosa deva esser così e che non ci possa esser dubbio in proposito.

Tuttavia conviene esaminare più acutamente certi fatti prima di decidere su questo punto. È noto che una delle prime forme di pittura fu la pittura dei vasi, dove le figure erano disegnate in nero su un fondo rosso, oppure in rosso su un fondo nero. Ed ecco già un fatto che ci porterebbe a credere che questa forma risulti più che altro dal sentimento del colore. E nello stesso ordine di idee si può citare il fatto che nella colorazione delle figure nell'arte egizia i colori si possono dire in certi casi convenzionali e non imitativi.

Se poi esaminiamo il modo con cui il popolo e i fanciulli gustano la pittura, troviamo molti fatti analoghi a questo. Le litografie che sono più care ai contadini, non sono forse quelle in cui sono meglio imitate le sfumature dei colori che la luce produce sulla superficie dei corpi, ma piuttosto quelle in cui i colori più vistosi fanno mostra di sè; tuttavia conviene notare che i procedimenti migliori della cromolitografia tendono a produrre un sentimento più fine del colore. Così il sentimento del colore predomina nei ragazzi: se date delle incisioni

non colorite a un ragazzo e una scatola di colori, vedrete che nove volte su dieci il ragazzo non si curerà d'altro che di mettere i colori più fiammanti sul vestiario delle figure, sulla faccia, sul paesaggio.

Uno scrittore francese racconta questo fatto:

Un fanciullo fu portato davanti a una bacheca dove c'erano molti di quei giocattoli moderni che imitano perfettamente uomini, donne, animali. Il fanciullo davanti a tutte quelle meraviglie rimaneva freddo: allora gli fu mostrato uno di quei rozzi giocattoli che servono ora soltanto ai più poveri ragazzi del popolo. Era un animale fantastico, un asino colla schiena dipinta di uno splendido color rosso. Il fanciullo andò in estasi davanti a quella strana figura e lo scrittore francese soggiunge a spiegazione del fatto che il fanciullo aveva trovato in quel pezzo di legno mal lavorato l'asino ideale. Crediamo che sia una spiegazione molto più semplice e ragionevole il dire che quel fanciullo era stato attratto semplicemente dal colore.

Forse si potrebbero trovare altri fatti in favore della nostra ipotesi; pure a noi pare che quelli che abbiamo citato, bastino a rendere almeno ammessibile l'opinione che la colorazione degli oggetti in origine abbia avuto come causa il sentimento del colore piuttosto che un grado più elevato del sentimento della riproduzione del reale. Tuttavia crediamo che questo sentimento sia stato in certo modo guidato dal sentimento del reale.

Ma sia questo vero o no, è certo che a ogni modo nella pittura il sentimento del colore ha una grande importanza, specialmente nella sua forma più perfetta, cioè in quella che riguarda l'armonia delle tinte. Tuttavia il sentimento del reale ha una potenza tanto forte nella forma evolta dell'arte, che esso più o meno tiene in certi limiti il sentimento del colore. Nessun pittore, per quanto colorista, farebbe degli asini rossi.

### § 24. — Il sentimento della bellezza umana.

Anche nella pittura il sentimento della bellezza umana ha una grande importanza, o, per lo meno, l'ebbe in certi periodi della storia dell'arte, forse tanto quanto nella scultura. La superiorità della pittura sulla scultura sta in ciò che la pittura può svolgersi secondo la corrente artistica del nostro tempo, che essa può, più che la scultura, diventare un'arte psicologica.

### § 25. — La linea.

Sono dunque questi i sentimenti essenziali nella pittura: riproduzione del reale, colore e bellezza umana. Conviene ancora accennare ad un sentimento vago che non si può facilmente definire a parole, ma che è potente nell'anima dell'artista, specialmente nelle razze affini alla nostra. Questo sentimento si connette col sentimento della linea; è per esso che l'artista cerca di dare alle figure, al paesaggio, ai vari piani che sono nel suo quadro una disposizione che non urti l'occhio. Il matrimonio della Vergine di Raffaello è uno dei quadri che possono dare un'idea chiara di ciò che vogliamo dire; in esso questo sentimento di una certa armonia nella disposizione delle figure e degli oggetti si mostra in tutta la sua potenza. Si possono fare dei quadri in cui si cerchi appunto di spezzare la linea generale, di lottare contro un concetto simmetrico troppo volgare: ma in ogni caso questo sentimento della linea agisce e contribuisce a dare un carattere all'opera d'arte, a far sì che questa sia realmente una parte del reale passata attraverso ad una natura d'artista.

### § 26. — La musica e la riproduzione del reale.

Abbiamo già parlato a lungo dell'origine del sentimento musicale e abbiamo detto che, secondo noi, la facoltà musicale nelle sue origini è un sentimento este-

tico puro, corrispondente in certo modo al sentimento dell'ornamentazione. Si potrebbe anche aggiungere che per ciò che riguarda la maggiore o minore piacevolezza del timbro, essa può paragonarsi al sentimento del colore. Tuttavia la musica, come osserva giustamente lo Spencer, si connette pure colla rappresentazione del reale. E qui conviene intenderci intorno ai limiti di questa rappresentazione.

Forse i nostri lettori ricorderanno quel brano del « Girolamo Paturot alla ricerca d'una posizione sociale » in cui il satirico francese mette in caricatura un poema sinfonico rappresentante il duello degli Orazi contro i Curiazi. Così il Sardou in una commedia poco nota in Italia, ma non inferiore per spirito alle altre sue, si burla nello stesso modo di questa tendenza espressiva della musica. D'altra parte gli estetici si opposero anche essi a questa corrente, e vi fu chi giunse a negare qualsiasi relazione tra la musica e il sentimento umano.

Intorno a ciò non è possibile una discussione. Certi motivi svegliano in noi il sentimento della malinconia, ci ricordano un affetto, una passione? Il canto di *Filippo* che pensa alla sua morte nel *Don Carlos* del VERDI sarebbe altrettanto a posto nella *Bella Elena* o nella *Granduchessa di Gerolstein?* La musica non è che l'ornamentazione dell'udito, anzi, meno ancora, perchè in qualche caso anche l'ornamentazione può avere un qualche significato psicologico? Si può dire sì o no; ma questa connessione di sentimenti non si può discutere. Il portare degli esempi in cui critici e pubblico han trovato in un brano musicale quello che non c'era, o non ci hanno trovato quello che l'autore voleva che ci fosse, non significa assolutamente nulla. Se poi si ammette che si tratti solo d'una convenzione, noi non possiamo capire come una simile convenzione possa avere una potenza così generale; in ogni caso converrebbe spiegare come questa convenzione possa essere

sorta. L'ipotesi di una specie di patto sociale che è abbandonata nel diritto, nella filologia e in tutte le scienze, avrebbe soltanto valore nella musica? Tutto ciò ci pare poco sostenibile. Secondo noi, l'ipotesi dello Spencer non può spiegare l'origine della musica, ma indubbiamente spiega una forma di quest'arte. Crediamo dunque che oltre al sentimento musicale considerato in sè, entri nella musica anche il sentimento della riproduzione del reale, ma in una forma particolare, cioè in quella di riproduzione non del reale in genere, ma del sentimento umano in particolare. E neanche questo sentimento nella musica può essere espresso in tutte le sue sfumature, come può esserlo nella pittura e particolarmente nella letteratura. Prendiamo un esempio: il Bonifazio VIII del Gastaldi. La testa del papa in questo quadro ha un'espressione di dolore, ma di un dolore particolare dove entra anche il furore represso, l'impotenza e l'odio contro i suoi oppressori.

Supponiamo ora un altro caso. Quando Gesù era insultato dai soldati e dalla plebaglia, legato a una colonna colla corona di spine sul capo, certo una grande tristezza doveva essere sul suo volto. Ma il pittore che volesse rappresentare il dolore di Gesù, non potrebbe dare al volto del Maestro l'espressione che il Gastaldi ha dato al volto del vecchio simoniaco. Così in letteratura l'amore di Matho della Salammbô non è l'amore di Federico Moreau dell'Educazione Sentimentale; l'amore della poesia anacreontica non è l'amore del Leopardi. Orbene la musica ha o non ha la potenza di rappresentare tutte queste sfumature del sentimento umano? Crediamo che non si possa dire di sì; ci pare che la musica abbia la potenza di rappresentare con una grande efficacia le passioni e i sentimenti umani, ma che non possa dare gli atteggiamenti diversi che il sentimento umano prende a seconda dell'ambiente, del

carattere dell'individuo e degli elementi che lo determinano; ci pare che si possa dire che nel campo della rappresentazione del sentimento umano la musica è l'arte del generale.

§ 27. — **L'opera.**

Parlando della musica non possiamo lasciare da parte una forma che ha raggiunto un grado elevatissimo di sviluppo ai nostri giorni, che può dirsi la forma d'arte più popolare del nostro tempo, cioè l'opera. In questa noi vediamo che la rappresentazione del sentimento umano cerca di essere più completa e si serve per questo di varî mezzi come il libretto, l'azione del cantante, il costume e in generale la riproduzione dell'ambiente in cui si svolge l'azione. Se noi quindi paragoniamo l'opera colle altre forme musicali, la troviamo differente soltanto in questo che in essa la riproduzione del sentimento umano ha una parte più larga e in certi casi si può dire che essa predomini sull'elemento della musica pura. Se poi si considera la rappresentazione del dramma musicale nel suo insieme, noi troviamo in essa anche rappresentato il sentimento del colore nei costumi e un certo sentimento della linea nella disposizione delle masse sopra la scena.

§ 28. — **La popolarità della musica.**

Resterebbe ora a cercare il perchè dell'immensa popolarità della musica che ha fatto sì che quest'arte entri quasi come un elemento essenziale in un'educazione compiuta, specialmente per le donne. Non ci sembra che basti a spiegare questo fatto la natura psicologica di quest'arte, perchè questo fatto non varrebbe certo a spiegare la posizione più alta che ha nel gusto del pubblico la musica riguardo alla poesia. Se la musica è un'arte psicologica, la poesia lo è anche più; perchè dunque il pubblico sente e ama tanto la musica e non

si cura che pochissimo della poesia? Una spiegazione, ma certo incompiuta, del fatto sta in ciò che il sentimento musicale è l'unico sentimento estetico elevato che sia largamente diffuso, per una serie di circostanze che esamineremo più tardi, parlando dell'importanza che ha nella maggioranza degli uomini il sentimento del bello.

### § 29. — La danza, sue origini. Il sentimento della riproduzione del reale.

Se noi risaliamo verso le origini dell'arte della danza troviamo un carattere affatto diverso da quello che ha presso di noi. Essa è in generale la rappresentazione di fatti o di sentimenti. Così sono in uso tra gli isolani del mare del sud e tra gli Esquimesi molti balli indecenti; così le tribù americane prima di stringere un patto tra loro mandano degli ambasciatori che « eseguiscono un ballo solenne e presentano il *calumet* o emblema di pace: i *sachem* delle altre tribù lo ricevono colla stessa cerimonia. Se dichiarano guerra a un nemico lo fanno con un ballo che esprime il sentimento che provano e la vendetta che meditano. Se si tratta di placare l'ira degli Dei, o di celebrare i loro benefizi, se bisogna rallegrarsi della nascita d'un figliuolo, o piangere la morte di un amico, hanno balli appropriati ad ognuna di queste situazioni, e che esprimono i diversi sentimenti onde sono animati » (Robertson, *America*, citato dal Lubbock, a pag. 727 dell'opera citata). Anche presso gli antichi la danza, da quanto possiamo ricavare dagli accenni degli scrittori, aveva un carattere analogo a questo, come l'ebbe a lungo anche fra noi, e come l'ha oggi presso gli Orientali.

### § 30. — Il sentimento musicale.

A questo sentimento si unì da principio il sentimento musicale che venne a poco a poco ad avere un'importanza

così grande da far sì che la riproduzione del reale andasse a poco a poco scomparendo dall'arte della danza. Un altro elemento di quest'arte è il sentimento della forma in un suo aspetto particolare, il sentimento della grazia nel movimento. Qualunque sia il valore di questo sentimento estetico è indubitato che esso ha avuto una grande importanza e che in certo modo si connette col sentimento della bellezza nella figura umana. Quanto poi al poco conto in cui l'arte della danza fu tenuta presso gli antichi possiamo spiegarlo in parte pensando agli effetti potenti che doveva produrre negli spettatori un genere di danza molto lascivo e ai cattivi costumi delle danzatrici. Se questo sentimento si conserva presso taluni per la danza moderna, non possiamo spiegar questo fatto altrimenti che considerandolo come una delle prove della tenacità di certi sentimenti che perdurano anche quando hanno perduto ogni ragione d'essere.

§ 31. — **La poesia. Il sentimento della riproduzione del reale.**

Se noi passiamo a considerare la poesia, troviamo due elementi i quali si fondono in una sola forma d'arte. Questi sentimenti sono il sentimento metrico e il sentimento della riproduzione del reale: questo reale può essere tanto il reale oggettivo quanto il reale soggettivo onde la poesia narrativa e la poesia psicologica. Tutte e due queste forme poi possono servirsi del dialogo e dare origine al dramma e questo può assumere le forme più svariate che si riconducono tutte alla riproduzione del reale. E qui non vorremmo che ci si facesse una *querelle d'allemand*, come dicono i francesi, a proposito di questa espressione; per reale noi non intendiamo il reale quale esso è oggettivamente, ma quale esso ci appare. Il reale oggettivo, la cosa in sè, può esser discussa in filosofia, ma in arte non significa nulla. Se noi prendiamo per esempio il genere meno realista che esista in letteratura, la fiaba, noi vi troviamo degli ele-

menti i quali sono reali nella mente umana, o come immagini corrispondenti in parte a una realtà esteriore, o come solo pensati: in questo secondo caso però dobbiamo notare che nove volte su dieci quello che ora è una pura finzione poetica, fu in un tempo più o meno remoto considerato come una realtà.

Non ci si venga a dire che questo relativismo distrugge l'arte: la distruggerebbe se le sensazioni, le idee, le credenze degli uomini fossero in tutto disformi tra loro. Ma questo non è; quando la vecchietta seduta accanto al fuoco racconta ai fanciulli che le fan cerchio d'intorno la storia dell'orco che mangia i bambini, essa sa che nella mente di quei fanciulli c'è un'idea che corrisponde all'idea che ha dell'orco la vecchia. Allo stesso modo quando Victor Hugo nei Miserabili ci rappresenta un tipo di prete cattolico divinamente buono, egli sa che nella nostra mente quest'idea esiste almeno in un modo vago, indeterminato. In certi casi pare che l'autore produca un mondo che nella nostra mente prima non esisteva, come sarebbe il caso di certe novelle di Edgardo Poe; ma se noi esaminiamo la cosa più acutamente, vediamo in generale che non si tratta di produzione di immagini e di sentimenti nuovi, ma di una trasformazione di immagini e di sentimenti che esistevano già prima. Senza una base nel reale, inteso nel senso che abbiamo detto, l'opera letteraria non è possibile: se poi essa fosse materialmente possibile, se un angelo scrivesse le sue memorie e ci dipingesse il cielo non quale lo pensiamo noi, ma un cielo che non avesse nessun punto di contatto colle cose che cadono sotto i nostri sensi, noi non potremmo capire la sua opera. È su questo fatto che dovrebbero soffermarsi quelli i quali hanno in arte una venerazione cieca per l'antichità. Solo quell'arte che corrisponde al nostro sentimento è sentita da noi: l'erudito può farsi in qualche caso una specie di coscienza artificiale, ma la maggioranza degli uomini, no.

Quando un sentimento è morto l'arte che lo rappresenta muore con lui, ed è morta fino al giorno in cui risorge il sentimento che l'ha prodotta; la bellezza dell'opera d'arte non è assoluta, ma è relativa al momento che sorge: e se esistono delle opere d'arte che non muoiono, il fatto è prodotto da ciò che esistono nell'umanità dei sentimenti che perdurano per tutte le età. Ma in ogni caso parlando dell'opera d'arte si può dire con Protagora che l'uomo è la misura delle cose.

Con la riproduzione del reale si connette in parte la questione dello stile, che per altri riguardi si connette invece col sentimento metrico.

### § 32. — **Il sentimento metrico.**

Ma non solo la riproduzione del reale si trasforma nei varî periodi letterari col trasformarsi del reale stesso: anche l'elemento metrico è mutevole tanto che la poesia degli antichi è al tutto incomprensibile per noi; il senso della quantità è scomparso e un altro senso ne ha preso il posto, cosicchè se risorgesse oggi Alceo, la più dolce poesia della nostra letteratura gli parrebbe priva d'ogni melodia. E nello stesso popolo noi troviamo nei diversi stadî di civiltà delle forme diverse nel sentimento melodico della poesia; tutti sanno per esempio che l'assonanza che è esclusa dal campo della poesia colta ha una larga parte nella poesia popolare.

Ma súlle ragioni probabili di questi fatti che formano le questioni più ardue dell'estetica letteraria noi non possiamo soffermarci in questo studio dove non vogliamo parlare che del sentimento estetico in genere. Del resto confesseremo francamente che se le spiegazioni già date non ci paiono sufficienti, noi non ci sentiremmo capaci di portarne innanzi delle migliori.

### § 33. — **Divisione del reale.**

Ma prima di lasciar da parte la poesia vogliamo an-

cora chiarire un punto, a cui abbiamo accennato di sopra. Noi abbiamo diviso il reale in reale oggettivo e reale soggettivo. La divisione presa all'ingrosso sta: quando Omero fa il catalogo delle navi nell'Iliade abbiamo evidentemente la riproduzione di una realtà oggettiva; quando invece Saffo dipinge la sua passione, noi abbiamo la riproduzione d'una realtà soggettiva. Ma vi son molti casi in cui la divisione non è più applicabile, quei casi in cui il poeta trasforma in certo qual modo la realtà, la riproduce come vista attraverso a un vetro che la colora. E questo è principalmente il caso della poesia della natura. I pioppi che si muovono dolcemente al vento della mattina, mentre sotto di loro il fiume passa mormorando, i prati che si stendono come un tappeto verde davanti allo sguardo, i tramonti tristi d'autunno, per sè non vogliono dire nulla, e acquistano un significato poetico solo quando passano attraverso alla mente dell'artista. Nè questo avviene soltanto nella natura; avviene in tutto, cosicchè l'artefice di versi non dovrebbe veramente chiamarsi poeta o fattore ma piuttosto trasformatore.

### § 34. — **La prosa.**

Le stesse cose possono dirsi della prosa riguardo alla riproduzione del reale: questo naturalmente quando si consideri la prosa e la poesia prese nell'insieme del loro sviluppo, e non in un dato momento e presso un dato popolo. Ove si volesse considerare la letteratura sotto questo punto di vista, molte cose si potrebbero notare; si potrebbe vedere come in certi casi ci sia una specie di lotta tra la prosa e la poesia, come il loro dominio si allarghi e si restringa nel campo della letteratura. Così è certo che oggi possiamo dire che presso noi, generalmente parlando, nel campo dei fatti umani rimane quasi come signora la prosa, mentre domina nel campo del sentimento la poesia. Ma questo

fatto non è importante che per la letteratura italiana e per un momento della sua evoluzione; se noi scendiamo nel campo della poesia popolare troviamo che il fatto non si verifica più, troviamo che in Piemonte la poesia popolare è essenzialmente epica.

### § 35. — Il ritmo e la forma.

Lasciando da parte la riproduzione del reale, passando alla forma in cui è espresso il pensiero nella prosa, noi troviamo un elemento che è analogo all'elemento metrico della poesia, il ritmo. Ma questo ritmo, come notò giustamente lo scrittore che fu così alto artista dell'arte della parola, G. Flaubert, non è, come quello della poesia, fisso, stretto a regole scientifiche; è un ritmo vago, senza regola, senza certezza, che richiede un senso artistico infinitamente più sottile che non il ritmo poetico. E questo ritmo anch'esso come il ritmo poetico si trasforma, cambia da popolo a popolo. Paragonate un periodo di prosa greca con un periodo di Cicerone, e vedrete due sentimenti musicali affatto diversi. Il Flaubert ha nella 120ª delle sue lettere alla Sand una pagina che riprodurremo. La nostra immensa ammirazione per il grande prosatore francese non ci sforza ad assentire; ma a noi pare che le parole di G. Flaubert devano essere profondamente meditate da chiunque abbia il rispetto dell'arte: « Je ne partage pas la sévérité de Tourguéneff à l'encontre de Jack ni l'immensité de son admiration pour Rougon. L'un a le charme et l'autre la force. Mais aucun des deux n'est préoccupé *avant tout* de ce qui fait pour moi le but de l'Art, à savoir: la beauté. Je me souviens d'avoir eu des battements de cœur, d'avoir ressenti un plaisir violent en contemplant un mur de l'Acropole, un mur tout nu (celui qui est à gauche quand on monte aux Propylées). Eh bien, je me demande si un livre, indépendamment de ce qu'il dit, ne peut pas produire le même

effet? Dans la précision des assemblages, la rareté des éléments, le poli de la surface, l'harmonie de l'ensemble n'y a-t-il pas une vertu intrinsèque, une espèce de force divine, quelque chose d'éternel comme un principe? (Je parle en platonicien). Ainsi pourquoi y a-t-il un rapport nécessaire entre le mot juste et le mot musical? Pourquoi arrive-t-on toujours à faire un vers quand on resserre trop sa pensée? La loi des nombres gouverne donc les sentiments et les images, et ce qui paraît être l'extérieur est tout bonnement le dedans? Si je continuais longtemps de ce train-là, je me fourrerais complètement le doigt dans l'œil, car d'un autre côté l'art doit être bonhomme; ou plutôt l'art est tel qu'on peut le faire. Nous ne sommes pas libres. Chacun suit sa voie, en dépit de sa propre volonté. Bref, votre Cruchard n'a plus une idée d'aplomb dans la caboche ».

Ci sembra che l'importanza che il grande Flaubert dava alla pura bellezza della forma, importanza che altri esagerò fino al punto da voler escludere dall'arte il sentimento umano, sia un fenomeno che si spieghi perfettamente, se si considera che una gran parte del lavoro dello scrittore è rivolta appunto alla forma. La forma si può studiare, mentre invece la potenza di rappresentare con sincerità il vero, non si può cercare come si cerca il ritmo del periodo.

L'artista che rivolge tutti i suoi sforzi alla ricerca della forma perfetta, finisce per non vedere più altro nell'arte.

Ma chiunque senta l'arte, chiunque consideri spassionatamente la letteratura, non può negare che accanto alla forma sta anche la materia, cioè la rappresentazione del vero. Ciò che poi conturba di più la questione è il fatto che molte volte la forma si compenetra colla materia, che la sensazione viva del reale non si può separare dalla disposizione e dal ritmo delle parole.

Ma noi, lo ripetiamo, non possiamo fermarci sopra queste ardue questioni.

§ 36. — **Ipotesi sulle arti.**

Noi abbiamo cercato di dimostrare quali sono i varî elementi che compongono le diverse arti. Questi stessi elementi gli abbiamo visti in parte nel mondo animale e più largamente nelle forme primitive della vita dell'umanità; in tutti questi casi i varî sentimenti estetici ci si manifestano come isolati, come indipendenti ciascuno da ogni altro. Abbiamo ritrovato gli stessi sentimenti nelle varie forme artistiche; da ciò si può supporre che ogni forma d'arte corrisponda a un certo grado di sviluppo d'ognuno di quei sentimenti. Abbiamo cercato di dimostrare che ammettendo la teoria evoluzionistica, converrebbe negare recisamente l'esistenza delle forme rudimentali di varie arti e ammettere che i sentimenti estetici che noi troviamo nei gradi più bassi dell'umanità siano il prodotto dell'evoluzione di un'arte già assai elevata che tra loro non esiste. Noi abbiamo invece posta innanzi l'ipotesi contraria: secondo noi quasi ogni forma d'arte risulta dalla fusione di due o più sentimenti estetici, e corrisponde a un certo grado del loro sviluppo; abbiamo quindi posto come base dello svolgersi dell'arte il passaggio dell'eterogeneo all'omogeneo, dal differenziato all'indifferenziato.

In certi casi si può vedere anche l'ordine in cui si vennero sovrapponendo i varî sentimenti; così noi notiamo che nell'adornamento il sentimento del colore vistoso precede il sentimento dell'armonia dei colori, e il sentimento dell'ornamentazione e della linea; nell'architettura molto probabilmente il sentimento della linea precedette quello dell'ornamentazione. In certi casi i varî sentimenti estetici si manifestano insieme già nell'origine dell'arte; così nella poesia noi vediamo, anche

nelle sue forme più semplici, il sentimento del ritmo e il sentimento della riproduzione del reale.

### § 37. — **Prova indiretta dell'ipotesi.**

Una prova indiretta della nostra ipotesi la possiamo anche trovare nel fatto che nelle varie arti la fusione dei sentimenti estetici non è perfetta, che l'equilibrio non è mai stabile. Questa, secondo noi, è la causa dei diversi apprezzamenti dell'opera d'arte, piuttosto che non la diversità dei gradi di una stessa tendenza.

Se noi pensiamo alla diversità di gusto nel vestiario, se noi pensiamo all'apprezzamento diverso che faranno d'un vestito una contadina e una signora, vediamo che la contadina è mossa dal sentimento del colore vistoso, mentre la signora è guidata dal sentimento dell'armonia dei colori e da quello della forma. Date in mano a un ragazzo, a un contadino, a un popolano una figura che rappresenti un tempio greco, e questa figura lo lascerà freddo. Se egli proverà qualche senso di ammirazione, sarà per un edifizio o colorato, o ricco di ornati. L'uomo colto preferirà il tempio greco a un *chalet* svizzero e forse anche a una chiesa gotica; questo perchè nel primo il sentimento della linea applicato all'architettura non esiste, mentre nel secondo esso predomina su ogni altro sentimento.

In pittura abbiamo la tendenza dei coloristi a dare la massima importanza al colore; questa in alcuni è così forte che un dilettante di pittura sosteneva che se un disegno senza colori ci piace, questo avviene perchè noi colla fantasia mettiamo al posto degli oscuri e dei chiari dei colori attraenti. D'altra parte c'è una tendenza alla pura forma e finalmente una tendenza alla riproduzione del reale. La predominanza di una di queste tendenze produce nel maggior numero dei casi la disparità dei giudizî intorno all'opera d'arte. Così se uno ci venisse a dire che la Maddalena del Correggio non è

che un bel corpo di donna e non una Maddalena, egli sarebbe spinto a giudicare severamente il quadro da ciò che la tendenza alla riproduzione del sentimento umano è più potente in lui che non il sentimento della bellezza.

Lo stesso è della scultura. Chi ammira in quest'arte unicamente la riproduzione della bellezza, non potrà certamente gustare per esempio il *Proximus tuus* del D'Orsi: chi nella scultura cerca come in ogni altra arte specialmente il sentimento umano, troverà insulso il Napoleone I del Canova.

Anche in musica c'è in parte una lotta tra la scuola del reale e la scuola puramente melodica. Non fu forse rimproverato al Verdi il « Madre infelice » del *Trovatore* come antirealistico? Tuttavia in musica la questione più grave è su un altro campo.

In poesia e in genere nella letteratura abbiamo le stesse tendenze. Ecco una bandiera, il famoso:

Odio il verso che suona e che non crea

cioè do più importanza alla rappresentazione del reale che non alla melodia. E altri, senza andare alle esagerazioni del di Banville e dei parnassiani, invece può con altrettanta ragione sostenere che certi versi del Prati sono belli per sè, indipendentemente da quello che dicono, sono belli come un dolce motivo musicale. E nella prosa abbiamo le stesse tendenze anche nel semplice campo della forma.

Dice il Flaubert in una delle sue lettere alla Sand: « Goncourt est très heureux quand il a saisi dans la rue un mot qu'il peut coller dans un livre, et moi très satisfait quand j'ai écrit une page sans assonances ni répétitions. » E questo senso del ritmo della prosa era così potente in lui, che non avendo potuto ritrovare altrimenti la sonorità d'una frase, che egli stesso riconosceva come poco chiara, finì per lasciarla come era,

dicendo: Tanto peggio pel senso: prima di tutto il ritmo! Da queste due tendenze si svolgono naturalmente due correnti nello stile e due generi d'arte affatto diversi.

Se noi torniamo ora su questa breve rassegna che abbiamo fatto delle varie arti, noi vediamo che tutti i giudizi cui abbiamo accennato, si fondano su di un sentimento speciale, sono come tante frazioni non riducibili al medesimo denominatore.

La fusione tra i vari elementi di ogni arte non è fatta e a seconda della predominanza che si dà all'uno o all'altro dei sentimenti, che produssero una forma d'arte, varia il giudizio. Con questo noi non vogliamo dire che non esistano anche differenze di grado in uno stesso sentimento: diciamo soltanto che nel giudizio dell'opera d'arte queste differenze hanno un'importanza relativamente piccola, e in ogni caso non possono mai dare origine a delle vere scuole.

E anche questa ci pare una prova in sostegno della nostra ipotesi, anche questo ci pare che concorra a dimostrare che ogni forma d'arte è un riunirsi di due o più sentimenti estetici diversi, è un passaggio dall'eterogeneo all'omogeneo.

---

## CAPITOLO V.

### § 1. — Lo sviluppo del sentimento estetico.

Rimane ora a cercare la causa dello sviluppo del sentimento estetico nell'uomo. Ma prima di tutto conviene vedere quale importanza abbia nella vita dei più questo sentimento, quale sia il grado che esso ha raggiunto.

Lo Wallace dice che la massa delle nostre popolazioni non ha progredito per nulla dal codice di morale selvaggio: ci pare che questo paragone tra i selvaggi e

le popolazioni civili si possa fare anche giù giustamente considerando lo sviluppo dei sentimenti estetici. Il popolo in generale, e per popolo non intendiamo di dire solo le così dette classi basse, ma l'immensa maggioranza degli uomini, non ha che un sentimento artistico pochissimo sviluppato.

Questo, parlando dei nostri tempi e non di ogni paese: certamente vi furono dei popoli presso cui il sentimento artistico fu immensamente più sviluppato che non presso di noi. I giurì drammatici popolari greci giudicavano, a quanto pare, con un fine intendimento d'arte, ciò che non si può dire dei nostri pubblici. Ma il popolo ateniese fu il prodotto d'un complesso di cause affatto particolari, e fu un fenomeno storico che non si riprodusse mai più.

L'unico sentimento che abbia un largo sviluppo nelle moltitudini, almeno nella maggior parte dei popoli, è il sentimento musicale. Noi crediamo che una delle cause di questo fenomeno possa essere l'abitudine che si ha di cantare ai bambini in culla. Se, come ha osservato lo Wallace (op. cit., *Philosophie des nids d'oiseaux*), vi sono molti fatti che ci provano che il canto degli uccelli è letteralmente imparato dai piccoli d'ogni specie e che questo insegnamento si compie già nei tre o quattro primi giorni della vita, e se è supponibile che allo stesso modo la vista del nido agisca sui piccoli tanto da fare sì che gli adulti riproducano il nido dove son nati, ci pare che non ci sia nulla d'assurdo a supporre che l'abitudine di cantare ai bambini in culla possa avere un'azione sopra le facoltà musicali degli uomini. Oltre a ciò la musica si è sempre unita colle manifestazioni del sentimento religioso; essa è un elemento essenziale nella danza, che è uno dei piaceri più grandi per l'uomo del popolo. È immensamente più facile pel contadino sentir della musica che non leggere dei romanzi o vedere dei quadri; è quindi naturale che

una facoltà la quale ebbe agio a svolgersi per una lunghissima serie di generazioni abbia raggiunto uno sviluppo immensamente più grande che non qualsiasi altro sentimento estetico.

Cominciamo dunque a porre in sodo questo fatto che lo sviluppo del sentimento estetico in genere nelle masse è molto meno grande di quello che non si mostri di credere in generale. Resta ora a cercare per quali cause si sia sviluppato il sentimento estetico negli stretti limiti in cui si sviluppò, a vedere per quali cause l'uomo dalle rozze forme d'arte primitive sia giunto alle arti più elevate.

### § 2. — **Cause dello sviluppo. La divisione del lavoro.**

La prima causa di progresso che ci si presenta dinanzi come più probabile, è la divisione del lavoro.

Negli animali si trovano delle notevolissime differenze nelle varie attitudini intellettuali; ci sarebbe da empire un volume se si volessero riportare tutti i fatti, i quali ci dimostrano all'evidenza che gli animali di una specie non hanno tutti lo stesso valore riguardo alla facoltà musicale, alla potenza del ragionare, alle potenze mentali e morali in genere. È molto probabile che sia capitato lo stesso fenomeno nelle prime agglomerazioni umane, che certi individui abbiano presentate delle attitudini artistiche molto più sviluppate che quelle degli altri uomini che componevano la tribù. La legge della divisione del lavoro, che è una delle prime leggi economiche che si siano applicate nell'umanità, deve aver agito anche nello sviluppo del sentimento estetico. I costruttori di oggetti ornati dovevano assai probabilmente aver un senso estetico più fine che non gli altri uomini, e non è impossibile che l'eredità sia pure intervenuta a fissare maggiormente certe attitudini che si erano sviluppate dapprima per quella legge di differenziazione degli individui che agisce in gran parte degli esseri

organizzati. Ma se non l'eredità, certo dovette avere una parte nello sviluppo artistico una specie di lotta per la vita nel campo della produzione. E a questo progresso nell'opera dei produttori doveva tener dietro un progresso nel gusto dei consumatori; questo a sua volta per azione riflessa doveva reagire ancora sopra gli artefici.

### § 3. — Varie abitudini tendenti a sviluppare il sentimento artistico.

Presso alcuni popoli può aver dato impulso all'arte del riprodurre il reale colla plastica l'abitudine di porre nelle tombe dei modelli rappresentanti varî oggetti, come si fa tra gli Esquimesi; presso altri la rappresentazione grafica del totem della tribù. Certo la monarchia introducendo l'uso di ritrarre le immagini dei re aiutò molto lo svolgersi della scultura.

### § 4. — La religione.

Ma una causa più importante di queste fu senza dubbio la religione in tutte le sue forme. Se noi consideriamo che i nove decimi delle immagini colorite che si trovano anche ora nelle nostre campagne rappresentano soggetti di carattere religioso, possiamo vedere che il sentimento artistico è per certi riguardi connesso strettamente al sentimento religioso anche presso i popoli civili. Nello stesso modo la musica, la poesia, la danza, presso gli antichi erano arti che avevano stretta relazione colle manifestazioni religiose. Indubbiamente questo fatto dovette agire sopra il sentimento artistico, e se quest'azione doveva in certi casi essere limitata dal carattere eminentemente conservatore d'ogni forma religiosa, pure ciò non poteva capitare sempre; e in ogni caso non poteva distruggere del tutto un indirizzo a cui la religione aveva dato origine.

§ 5. — **Legge di correlazione nel mondo dello spirito.**

Ma, secondo noi, la causa più importante dev'essere un'altra.

V'è nel mondo fisico una legge di correlazione per cui, variando, sotto l'azione di certe cause, una parte del corpo, un'altra parte varia insieme ad essa senza che noi sappiamo quale sia la ragione di questo fenomeno. Non è possibile, anzi probabile che una legge di correlazione dello sviluppo esista nel mondo intelletuale? Non potrebbe darsi che mentre le potenze mentali propriamente dette si sviluppano sotto l'azione della scelta naturale, anche le potenze estetiche si sviluppino insieme ad esse, per la stessa legge ignota per cui si sviluppano d'accordo le parti della struttura fisica?

Se ciò fosse, lo sviluppo dell'arte non avrebbe più nulla di strano, sarebbe un fenomeno perfettamente spiegabile, connettendosi con quella teoria della scelta naturale che deve essere il fondamento dello studio della vita.

§ 6. — **Obbiezioni e prove.**

Ci si possono fare delle obbiezioni che vengono naturalissime. Tutti conoscono che vi sono degli uomini di una grande intelligenza che non capiscono la musica, che non capiscono la poesia. Prima di tutto converrebbe esaminare i varî casi che si portano innanzi.

Se ci si parla di un famoso ministro, di un grande amministratore, d'un paziente naturalista, e in generale d'uno specialista che sia anche famoso nel campo della sua azione o dei suoi studî, questo per noi significa ben poco: per intelligenza noi intendiamo uno sviluppo largo di tutte le facoltà mentali.

L'astuzia di un uomo di stato, la pazienza, l'abilità non formano l'ingegno.

Oltre a questo conviene notare che nei casi singoli

entrano certi elementi che conturbano l'equilibrio delle varie facoltà e che in ogni caso non si possono verificare le leggi generali. Noi vogliamo dire soltanto che colla potenza dell'ingegno si sviluppa una certa attitudine a comprendere almeno una forma d'arte e in ciò non crediamo che la storia degli uomini veramente superiori ci dia torto.

E se poi noi consideriamo che indubbiamente un contadino ha una potenza artistica inferiore a quella d'un operaio e consideriamo l'inferiorità mentale del primo riguardo al secondo, che si rivela per esempio nella poca attitudine a formare idee astratte, siamo costretti ad affermare che in questo caso molto probabilmente c'è una differenza dal punto di vista artistico perchè c'è una differenza dal punto di vista mentale. E lo stesso fenomeno si manifesta anche nelle persone relativamente colte; chi ha fatto certi studî ha un'attitudine artistica maggiore. E finalmente la inferiorità delle donne riguardo agli uomini nella produzione artistica è un'altra prova in favore della nostra ipotesi.

Ma la questione deve essere presa in un senso più largo; non si devono considerare gli individui, ma i popoli. E anche qui possiamo dire, come abbiam detto di sopra, che la grandezza d'un popolo non consiste nè nell'abilità dei suoi generali, nè nella pazienza dei suoi eruditi, nè nella produzione delle sue manifatture, ma in qualche cosa di più largo e di più alto. Del resto noi non neghiamo che in certi casi lo sviluppo artistico avrebbe potuto mostrarsi accanto allo sviluppo intellettuale, se altre cause più potenti non fossero venute in giuoco; e finalmente non neghiamo che vi siano dei fenomeni che finora non si possono spiegare.

Contro la nostra ipotesi sta l'asserzione del Lubbock (op. cit. pag. 392), che l'apprezzare le arti sia da considerarsi come un fatto che caratterizza una razza piuttosto che non un grado di civiltà. Un argomento che

si porta in favore di questa teoria è quello del fatto che nell'epoca del bronzo manca al tutto la rappresentazione del reale, e prende il posto di questa l'ornamentazione.

Ma, secondo noi, questo fatto per sè non basta ancora a provare l'inferiorità artistica degli uomini dell'età del bronzo. L'ornamentazione è una forma d'arte che richiede uno sviluppo intellettuale maggiore che non il ritrarre la figura di un animale con delle linee. Perchè accanto all'ornamentazione non si sia anche sviluppata la rappresentazione del reale, noi non lo sappiamo; ma questa è un'altra questione: il sentimento artistico può svilupparsi in un senso piuttosto che in un altro, senza che si possa parlare di gradi differenti.

Si mette anche innanzi il fatto che gli Esquimesi hanno una discreta attitudine al disegno, pur essendo inferiori per civiltà ad altri popoli che non hanno tale attitudine. Prima di tutto converrebbe dimostrare che i popoli più civili non abbiano altre tendenze artistiche in cui abbiano raggiunto un grado superiore a quello degli Esquimesi; in secondo luogo è da notarsi che presso gli Esquimesi, se la civiltà non è molto avanzata, quantunque sia tutt'altro che tanto bassa, le condizioni del clima mettono ogni giorno in azione le facoltà intellettuali. E finalmente l'usanza di porre nelle tombe dei modelli rappresentanti varî oggetti, può aver fatto progredire nel disegno il popolo che aveva tale usanza.

Se le attitudini estetiche non fossero strettamente collegate colle attitudini intellettuali, se un popolo potesse esser grande artisticamente senza esserlo in senso generale, evidentemente l'arte dovrebbe progredire specialmente presso quei popoli per cui le condizioni della vita sono più facili, per cui la lotta per la vita assorbe meno le facoltà umane. Ora questo non è vero. L'arte, generalmente parlando, non è più grande presso i popoli che han men dura la lotta per la vita; le felici pianure

dell'Oriente non han prodotto le meraviglie che ha prodotto un paese relativamente povero, la Grecia.

Nello stesso modo come si può spiegare il decadimento dell'arte che coincide sempre colla decadenza di un popolo senza ricorrere all'ipotesi della correlazione? Se l'arte fosse indipendente dalla potenza intellettuale in genere, perchè un'arte dovrebbe morire? Non mutano le condizioni di clima, non le condizioni di razza, non mutano gli elementi più importanti nella produzione dell'opera d'arte e l'arte muore. L'arte si trasforma e scende a delle forme che corrispondono a sentimenti inferiori, come avviene nell'arte bisantina, dove un sentimento volgare della linea e della simmetria soffoca il sentimento della riproduzione del reale. Ammessa la nostra ipotesi, tutto si spiega, come si spiega anche il fatto che la grandezza artistica di una nazione coincida quasi sempre col massimo fiorire della sua vita, oppure vi tenga dietro a una piccola distanza. E si può anche notare che nessun popolo intellettualmente inferiore e nessun'età di barbarie hanno mai prodotto una arte grande.

L'opera d'arte isolata può sorgere qualche volta da un terreno poco fecondo, com'è forse il caso dei grandi romanzieri russi del nostro giorno; ma, come dice il proverbio, una rondine non fa primavera.

Noi non crediamo di avere in tutto spiegato con queste ragioni le cause dello sviluppo dell'arte, ma ci pare che chi ha seguito con attenzione il corso del nostro studio, può almeno essersi persuaso che questo sviluppo si può spiegare senza ricorrere ad alcuna forza superiore che agisca nella specie umana.

### § 7. — Valore dell'argomento del sentimento estetico nella questione dell'origine dell'uomo.

Se noi consideriamo ora l'argomento portato contro l'ipotesi del Darwin e messo dallo Wallace tra le sue

obbiezioni alla teoria che fa derivare l'uomo da forme inferiori per l'azione di semplici cause naturali, l'argomento che le attitudini estetiche umane pongono come un abisso tra l'uomo e l'animale, possiamo rispondere che per sè questo argomento non ha un grande valore.

Noi abbiamo visto che il sentimento estetico esiste negli animali e che questi, come ha notato il Darwin, ammirano gli stessi suoni e gli stessi colori che ammiriamo noi. Dov'è l'abisso tra l'animale e l'uomo? Oltre a ciò noi dobbiamo prendere come punto di confronto l'uomo più basso: tra questo e gli animali superiori non vi è dal punto di vista del sentimento del bello una grande differenza. Dati i sentimenti estetici rudimentali, abbiamo visto come si possa spiegare il loro sviluppo. Così la questione rimane al tutto spostata dal fatto che esistono dei sentimenti estetici negli animali. Questi sentimenti hanno nell'organismo vitale un'importanza immensa e non si spiegano con nessuna causa naturale. L'abisso è tra l'animale inferiore e quello che ha una sensazione piacevole nella percezione d'un colore o d'un suono. La scienza non ci dice nulla di veramente certo intorno a ciò, e noi possiamo considerare questo fenomeno come uno dei misteri dinanzi a cui la mente umana molto probabilmente dovrà confessare sempre la sua impotenza.

# INDICE

DELLO STESSO AUTORE:

*Poesie*. Torino, Società bibliofila.

*L'utilità e il senso morale*. Torino, Roux e Favale.

*La morale e il diritto in Socrate*. Torino, Fratelli Bocca.

---

**D'imminente pubblicazione:**

*La libertà e l'utilità*. Torino.